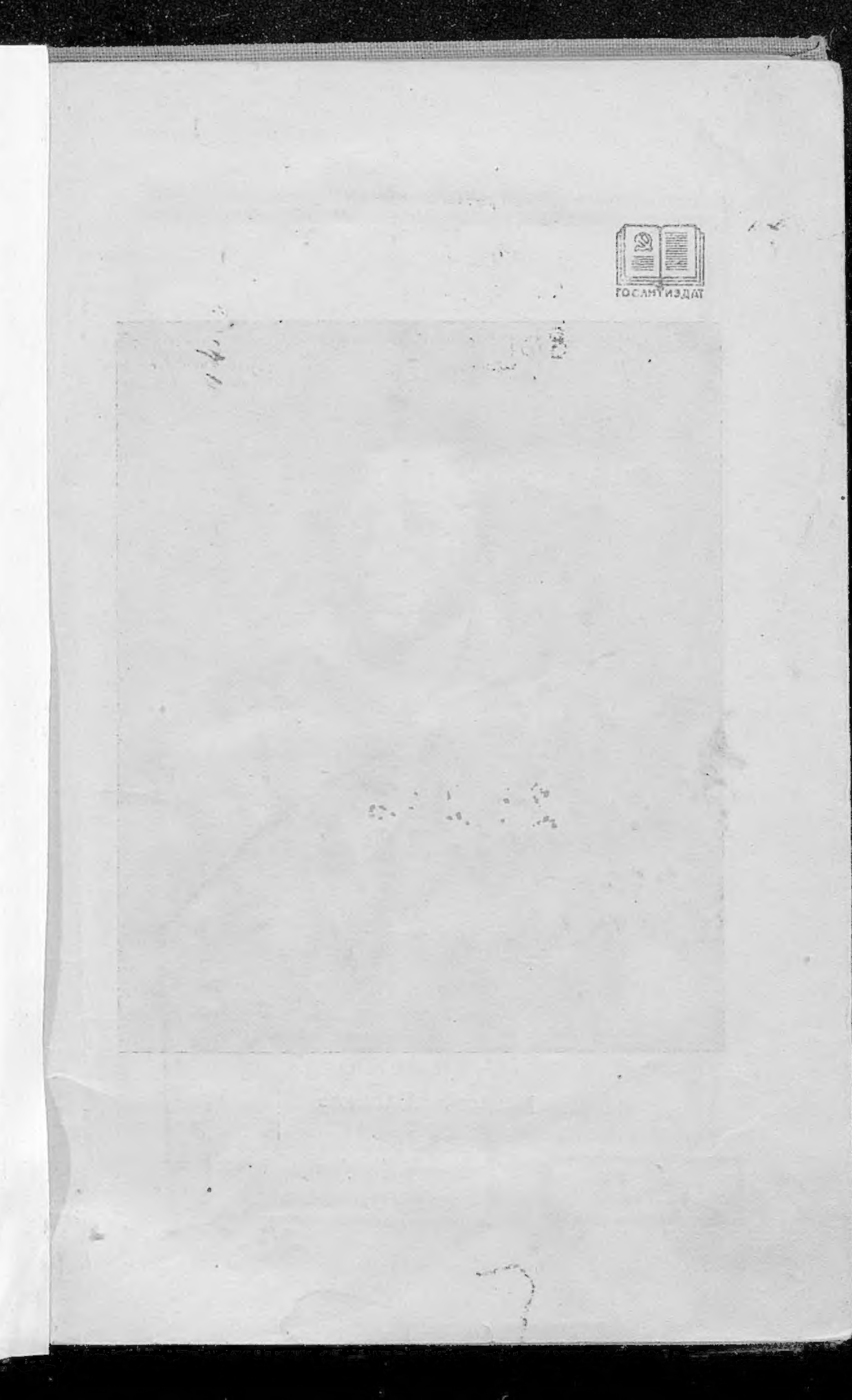
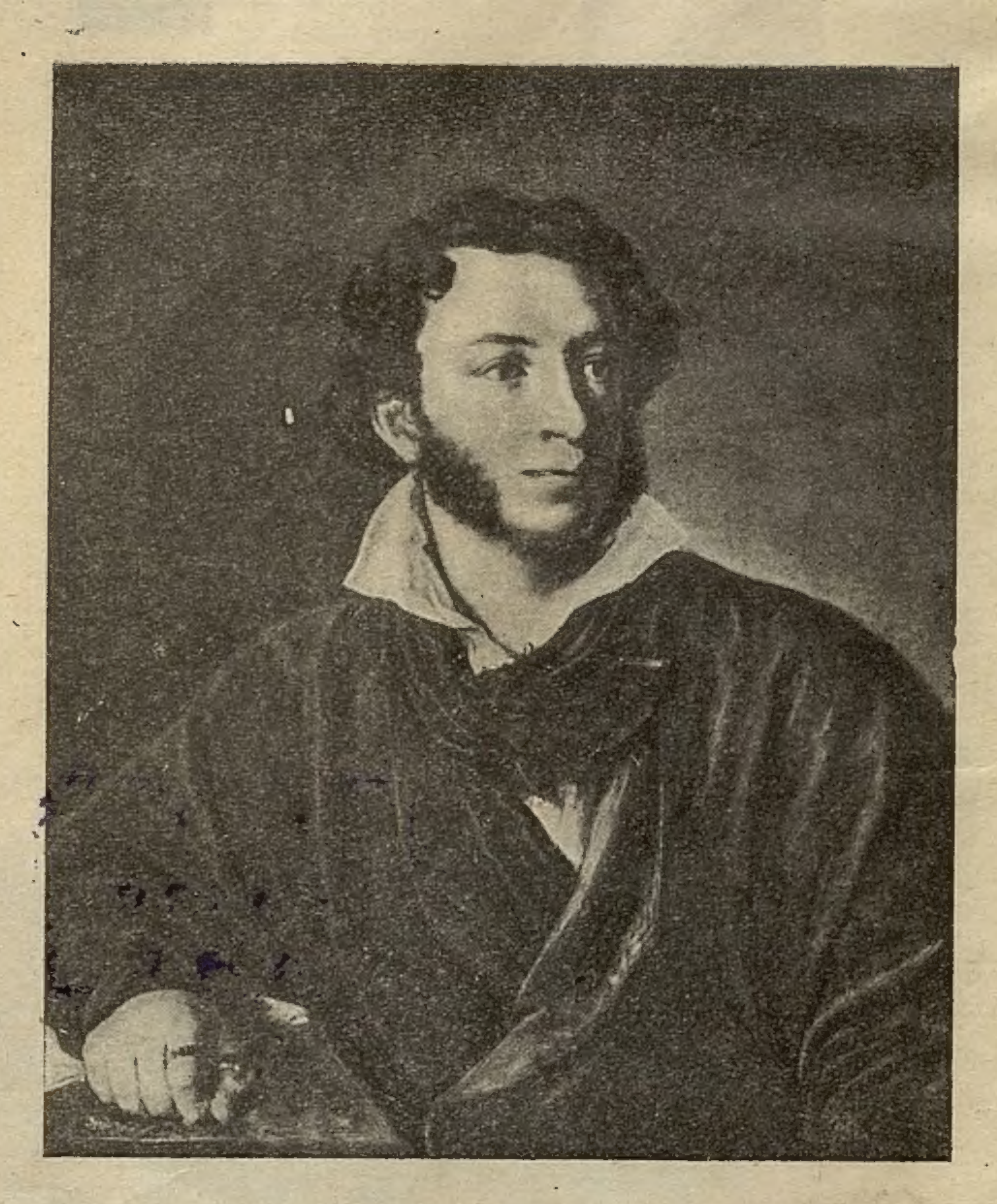
А. ЛЕЖНЕВ

ПРОЗА ПУШКИНА

ГОСЛИТИЗДАТ
1937

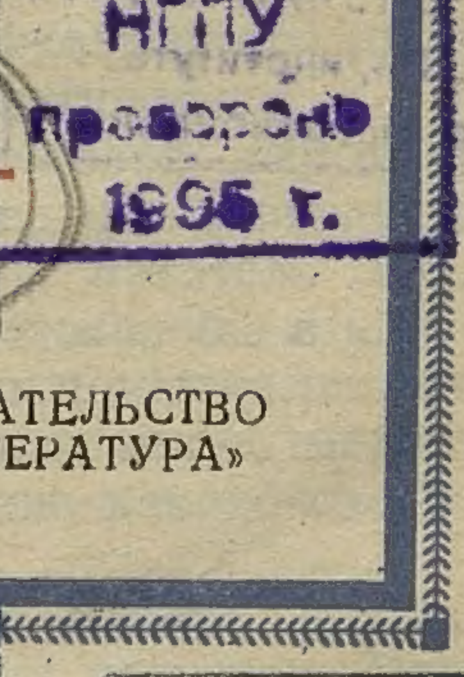

ГОСЛИТИЗДАТ



А. ЛЕЖНЕВ

ПРОЗА ПУШКИНА

ОПЫТ СТИЛЕВОГО ИССЛЕДОВАНИЯ



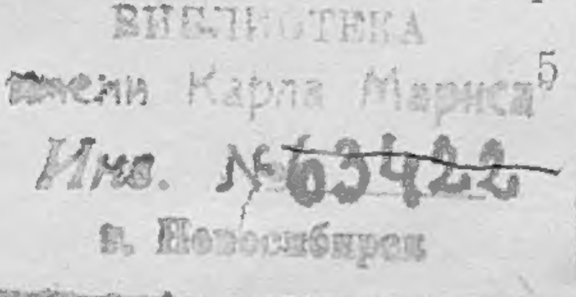
ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА»
МОСКВА 1937

ОТ АВТОРА

Давно уже замечено, что писать предисловия — занятие неблагодарное. Либо они повторяют то, что уже сказано в книге, — и тогда они излишни, либо они стараются восполнить то, чего в книге нет, — и тогда они не достигают цели. Если автор не сумел разъяснить свою мысль в целом исследовании, то как он сможет сделать это на полутора страницах? Лишней оказывается книга или лишним оказывается вступление.

Цель настоящего предисловия скромнее. Автор хочет только наперед объяснить установку своей работы, чтобы читатель знал, с чем он имеет дело, и не искал бы в книге, чего в ней нет. Пред ним попытка рассмотреть пушкинскую прозу, как некую целостную систему, как проявление какого-то единого принципа.

Прозу Пушкина (как и всякую другую) можно исследовать в разных разрезах. Мож-



но рассматривать ее со стороны заключенных в ней идей; в частности такой подход как бы сам собой напрашивается, когда пишешь о Пушкине критике или публицисте. Можно изучать Пушкина как бытописателя общества, как изобразителя нравов, как создателя многочисленных типов-характеров. Можно брать его как «момент» в развитии общественного сознания или как звено в литературной эволюции и т. д. Все это так или иначе проделывалось: с разным успехом, с разными результатами. Но меньше всего исследовался вопрос, который надо было бы поставить одним из первых: что же такое представляет собой система изобразительных средств пушкинской прозы? Какому закону она подчинена? Каков ее художественный смысл? Автор и задался целью посильно разобраться в нем.

Закономерности пушкинского стиля — вот что является темой его работы. Эта тема не так академична, как кажется с первого взгляда. Можно, разумеется, видеть в стиле только технику слова, а в писателе — ловкого умельца, хорошо знающего известное количество приемов, которые он частью изобрел сам, а частью перенял у других. Тогда стиль — непрозрачная и плоская среда, через которую ничего не видно, род экрана, поставленного художником между собой и миром. Но можно видеть в стиле и бесконечно бо́льшее. И тогда в каждой его особенности, будь это даже особенность фразеологическая, просвечивает художник со

своим пониманием искусства и роли писателя, со своим отношением к жизни, со своим взглядом на вещи. Стиль раскрывается не как совокупность формальных признаков, не как гербарий убитых и засушенных приемов, с латинскими и греческими наклейками терминов, а как живое и звучащее целое, как симфония смысла.

Автору трудно судить, насколько такой «подход» удался ему. Он может только сказать, что такова была его установка, его намерение. Конечно, этот угол зрения охватывает далеко не все. Синтетическая работа о Пушкине, которая бы по-новому осветила все его творчество, должна включить в себя совокупность частных «подходов», преодолев их и сплавив в единство.

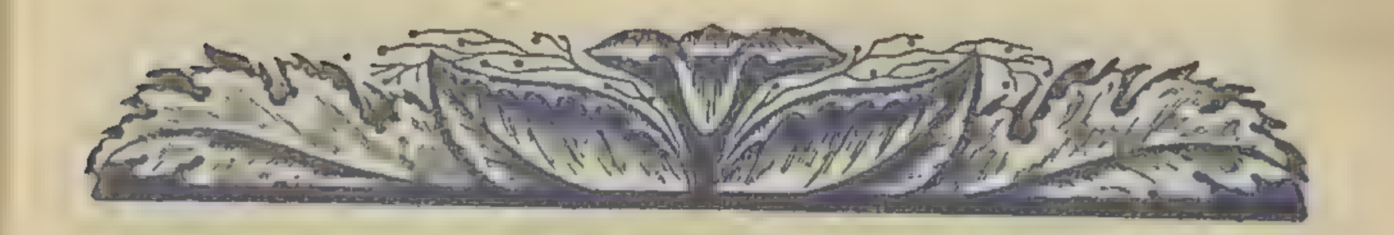
Автор не имеет претензии на такую полноту охвата. Свою книгу он рассматривает только как материал к такому будущему труду, кто бы его ни создал: отдельное лицо или коллектив. Он будет рад, если она поможет читателю уяснить себе, что такое художество Пушкина и почему оно так сильно воздействует на нас.

стоянным [illegible] присутствии [illegible]
тельство своим оживлением [illegible] слова
[illegible] не
[illegible] формы [illegible] не
[illegible] уважения [illegible]
[illegible]
[illegible] общее [illegible]
[illegible] описание.

Автор [illegible] трудно [illegible] ставит [illegible]
своих [illegible] [illegible]
сть, что [illegible] были его [illegible] о
моменты [illegible]
[illegible] работа
о Пушкине, которая бы [illegible] осветила
все [illegible]
бесконечность [illegible] пере-
[illegible] в единство.

Автор не ставит претензии на такую пол-
ноту освещения. Свою книгу он рассматривает
только как материал к такому будущему тру-
[illegible]
или коллектива. [illegible]
[illegible] учесть [illegible] то [illegible]
[illegible] Пушкина и [illegible] сам [illegible]
[illegible] из этого.

ПРОЗА ПУШКИНА



1

Пушкин обратился к прозе поздно. Его первые статьи появились в 1825 году. Его первая повесть написана в 1827 году, да и та осталась неоконченной. Он был уже знаменитым поэтом, когда читающая публика не знала еще ни одной строки его прозы. Правда, в его бумагах хранились и тогда прозаические наброски, заметки, дневниковые записи, на руках у брата и друзей было немало писем, этих блестящих образцов пушкинской прозы, но наброски и записи были отрывочны и никому неизвестны, а письма являлись достоянием небольшого круга, да и не имели расчета на сколько-нибудь значительную аудиторию. Это все говорит как будто за то, что проза давалась Пушкину нелегко, и он потому так поздно пришел к ней, что период ее выработки сильно растянулся во времени. Естественно было бы ожидать, что его первые опыты резко отличаются от его зрелой манеры. На деле

это не так. Стиль своей прозы Пушкин нашел сразу. Уже в лицейском дневнике его читаем:

> Шаховской никогда не хотел учиться своему искусству и стал посредственный стихотворец. Шаховской не имеет большого вкуса, он худой писатель — что ж он такой? — не глупый человек, который, замечая все смешное или замысловатое в обществах, пришед домой, все записывает и потом как ни попало вклеивает в свои комедии.
>
> Он написал Нового Стерна: холодный пасквиль на Карамзина.
>
> Он написал водевиль Ломоносов: представил отца русской поэзии в кабаке и заставил его немцам говорить русские свои стихи и растянул на три действия две или три занимательные сцены.
>
> Он написал Казак-стихотворец: в нем есть счастливые слова, песни замысловатые, но нет даже и тени ни завязки, ни развязки.
>
> Он написал поэму Шубы — и все дрожат.

Это написано шестнадцатилетним юношей и здесь уже налицо все особенности манеры Пушкина-критика, которые впоследствии не раз поражали исследователей: крайняя сжатость, афористичность и конкретность, немедленный приступ к делу и отсутствие отступлений, ясная, насмешливая фраза. «Даже

большая часть всех напечатанных критических статей его, — пишет П. Анненков, —принадлежит к непосредственным впечатлениям чтения и сделана, так сказать, в пылу его... Это не более как собственноручные отметки Пушкина, и характер их проявляется столько же в их сжатой форме, сколько и в содержании, прямо излагающем одну мысль без отступлений и осмотра ее с разных сторон.»

Сравните «Мои мысли о Шаховском» со статьей 1829 года:

> Г. Каченовский просидел 26 лет на одном месте, — согласен: но как могли юноши обогнать его, если он ни за чем не гнался? Г. Каченовский ошибочно судил о музыке Верстовского: но разве он музыкант? Г. Каченовский перевел Терезу и Фальдони: что за беда?

Вас поразит не только общее сходство манеры, но и близость «частных приемов, родство ритма, образуемого повторами и своеобразной структурой фразы, которая разбивается противопоставлением на две части: как бы вопрос и ответ, теза и антитеза. Разумеется, эти «частные» приемы не составляют постоянной принадлежности Пушкина, но они многократно повторяются на протяжении его работы, и характерно, что такую ритмически-организованную, почти стихотворную по тщательности и прозаическую по существу форму выражения он находит именно тогда, когда его недовольство, насмешка, возмущение ищут особенно настоятельно вы-

хода («Торжество дружбы», «О записках Видока»). В тяжелой, в злой иронии тридцатилетнего вы различаете интонации лицеиста.

Но не только способ выражения устанавливается у Пушкина сразу, с какой-то удивительной верностью; в самом существе требований и упреков, предъявляемых молодым критиком, то есть в направленности его внимания, есть то, что будет характерно для взрослого Пушкина. Так, он ставит в вину Шаховскому несоответствие действий его героев и обстановки, в которой эти действия происходят: Ломоносов читает свои стихи в кабаке и немцам, не знающим русского языка. Этот упрек он повторит через двадцать лет, обратив его к А. де-Виньи, заставляющем Мильтона декламировать стихи в «доме непотребной женщины», перед светскими людьми Парижа, не понимающими ни слова по-английски. Мы его услышим в известном замечании о Чацком, который свои умные речи обращает к Фамусовым, Скалозубам и московским бабушкам, что непростительно, ибо первый долг умного человека — знать, с кем имеешь дело. Он лежит в основе большинства суждений о Викторе Гюго. Это острое ощущение несоответствий и несвоевременности, этот реалистический такт — одна из отличительных особенностей Пушкина.

Перейдем ли мы к прозе повествовательной, мы столкнемся там с тем же явлением ранней и как бы сразу давшейся зрелости

Нет надобности производить анализ, чтобы почувствовать тождество манеры изложения во всех трех примерах, настолько оно очевидно, выступает само собой. С той же наглядностью оно сказалось бы при сравнении писем Пушкина юношеской и взрослой поры, его автобиографических записей разных эпох, анекдотов и наблюдений, которые он начал заносить вместе с критическими заметками уже в свой лицейский дневник. Рука Пушкина-прозаика сразу приобрела свой характерный почерк. Сам по себе этот факт был отмечен давно, и тот же Анненков устанавливает и подчеркивает его. Но творческий путь Пушкина-прозаика у него сильно укорочен, начинаясь с слишком позднего рубежа, с «Арапа Петра Великого». Между тем своеобразие пушкинского развития не просто в том, что он сразу нашел свой прозаический стиль, а в том, что он нашел его очень рано, почти подростком, еще тогда, когда его стиль поэтический, его стих еще никак не сложился и он пребывал во власти чужой поэтики. К тому же 1815 году, в котором набросаны его почти непогрешимые по верности интонации, по твердости письма, почти совсем «пушкинские» «Мои заметки о Шаховском», относятся такие стихотворения, как «Наполеон на Эльбе», «Батюшкову», «Послание к Галичу», «Старик», которые, подобно большинству лицейских, по своей фактуре еще очень далеки от того, что мы называем пушкинским стихом. Развитие Пушкина-поэта сильно растянулось во времени, было сложно, длитель-

но, шло «богатой» извилистой линией, постепенно ускоряясь по мере его созревания (правда, оно и началось очень рано). Каждый год после-лицейского периода вносил резкое изменение. Каждый год давал как бы нового Пушкина. Он рос неожиданно, быстро, пока в первой половине двадцатых годов его стихотворная форма не сложилась окончательно. И эта длительная история развития развертывалась открыто, у всех на глазах, не только как индивидуальная эволюция одаренного юноши, но и как часть истории русской литературы. Вместе с Пушкиным росла и русская поэзия: она росла в нем, его ростом, его возмужанием. Стиль прозы сложился у Пушкина как бы незаметно, непроизвольно, сам собой, словно бы поэт не придавал важности тому, что он делает, и не потратил особенных усилий для того, чтобы писать так, как он писал. Тут не видишь исканий и опытов. Правда, начиная с 1822 года, Пушкин много рассуждает о прозе, и о ее принципах и задачах. Но «Надинька», но письма, но «Замечания о русском театре», сделанные как бы в соответствии с этими принципами, написаны раньше, чем последние были высказаны. Таким образом, теория здесь только узаконивает и осознает то, что достигнуто практикой.

Разумеется, множество брошенных попыток доказывают, что Пушкина в них что-то не удовлетворяло и, стало быть, он чего-то искал. Но это не был способ выражения, стиль, понимаемый так, как Белинский пони-

мал стих, то есть как «осуществление идей». Его Пушкин нашел сразу. Основной принцип прозы, о котором Пушкин много думал и который он определял так: «Точность и краткость — вот первые достоинства прозы. Она требует мыслей и мыслей — без них блестящие выражения ни к чему не служат», — получил адекватное выражение уже в его первых набросках. Многосложные проблемы прозы, упиравшиеся в отношение к действительности, в тематику, в невыработанность языка, этим не исчерпывались. Да и само отношение к прозе, как к чему-то неполноценному, низшему по сравнению с поэзией, свойственное литературе того времени и в значительной мере самому Пушкину, не могло не задерживать ее развития.

Пушкинская поэзия росла открыто, гордо, у всех на глазах. Проза его развивалась потаенно, словно бы стесняясь, спрятанная от общего внимания. Она сложилась, в главных чертах своего стиля, гораздо раньше поэзии. Она стала известна гораздо позже ее. Десять лет должны были пройти после «Мыслей о Шаховском» прежде, чем Пушкин опубликовал свои первые статьи. Еще больший промежуток отделяет «Надиньку» от Повестей Белкина». «Дубровский» и «Египетские ночи» не увидели света при жизни автора, так же, как и «Летопись села Горюхина»; из «Арапа Петра Великого» были напечатаны только две главы. Эти факты кажутся до того разительными, что с трудом отыскиваешь им аналогию. Подспудность эволюции поражает столь-

ко же, сколько неравномерность вызревания поэта и прозаика. Удивительно, что, найдя такую совершенную форму выражения, Пушкин долгое время так неохотно и редко к ней прибегал, а, прибегнув, не обнародовал тотчас же, а чего-то ждал, словно бы сомневаясь и не доверяя себе. Сама по себе подобная неравномерность вызревания наблюдается у многих поэтов, пишущих одновременно прозой. Ее можно отметить у Гейне, у Лермонтова. Но у Гейне процесс протекает в обратном порядке. Он рано находит свой стиль в поэзии: его стихи 1816 года уже вполне «гейневские». Прозаический стиль дается ему сравнительно поздно и с трудом. Он сам пишет об этом, вспоминая «плодотворные дебаты», происходившие в литературном салоне Рахили фон-Фарнгаген: «Нынешняя проза, — заявляет он, — была создана в результате многочисленных опытов, обсуждений, противоречий и усилий». Первые попытки Гейне писать прозой — «Письма о Польше», «Письма из Берлина» — еще никак не предсказывают крайне своеобразную манеру «Путевых картин». Только с 1824 года, с «Путешествия по Гарцу», Гейне, уже автор больших лирических циклов «Книги Песен», находит свой собственный и отныне неотъемлемый способ выражения и в прозе. Проходит долгий путь развития — от «Вадима» к «Герою нашего времени» — также и Лермонтов-прозаик, в то время как стихотворная его манера складывается значительно раньше. И, конечно, для поэта путь Лер-

монтова и Гейне естественнее, типичнее чем пушкинский.

Между прочим, любопытна последовательность появления отдельных видов прозы у Пушкина, так сказать, филогения его эволюции: сначала дневники, критические заметки, анекдоты, то есть форма коротких записей, афоризм, наброски мыслей и наблюдений, письма, трактованные как литературная данность (а такой характер они принимают у Пушкина очень рано); только потом — повествовательная проза, причем он начинает ей уделять серьезное внимание лишь с конца двадцатых годов; наконец, — публицистика и работы по истории. Пушкин сперва раскрывается как критик, острый собеседник, рассказчик-causeur, затем как беллетрист, еще позже как исследователь. И это не стадии, сменяющие друг друга, так что последующая становится на место предыдущей, «снимая» ее. То, что раз раскрылось в Пушкине, продолжает существовать и дальше: и тридцатишестилетний Пушкин пишет «Застольные разговоры», Table-talk, пеструю вязь мыслей, необыкновенных происшествий и характеристик, где, между прочим, повторяет анекдот о Денисе Давыдове и Багратионе, набросанный им еще в лицейских тетрадях. Дело идет только о постепенном развертывании его богатых возможностей. И в прозаическом наследстве Пушкина проза художественная в обычном, тесном смысле слова, то есть повествование, беллетристика, занимает вовсе не главное место ни в количест-

венном отношении, ни в отношении направленности интересов поэта.

2

Можно было бы подумать, что ранняя зрелость прозаической манеры Пушкина зависела от того, что она возникла на уже готовом основании, воспользовалась уже сложившимися формами, не пытаясь обновить их, как это делал Гейне или Лермонтов. В таком случае то обстоятельство, что она сразу определилась, как бы минуя необходимую стадию поисков и колебаний, получило бы достаточное объяснение. И действительно, хотя своеобразие пушкинской прозы остро чувствуется и сейчас, хотя многими из современников она была принята при своем появлении как факт большой литературной важности («Читали ли вы «Повести Ивана Петровича Белкина»? — прочтите. Это шедевр — вот, что говорили мне некоторые литераторы по возвращении моем в столицу», — писал противник Пушкина Булгарин, прибавляя, разумеется, что сам он, прочитав, не нашел в повестях «ни чуда, ни совершенства, ни шедевра»), но уже рано послышались голоса, упрекавшие Пушкина в подчинении старым образцам. Так, Сенковский противопоставлял новаторской деятельности Пушкина-поэта его работу в прозе, «в которой, как не в своей части, он сохранял предрассудки своих учителей». Мнение Сенковского было, по существу, усвоено и развито в наши дни форма-

листами, в частности, Эйхенбаумом, который утверждал, что Пушкин в прозе — «не зачинатель, а завершитель» и что его простота «построена на отказе от тех опытов и исканий, которых требовала история и без которых русская проза не могла развиваться». Но сам Эйхенбаум характеризует прозу, которую застал Пушкин, как синкретизм поэзии и собственно прозы, как сплав повествования и витийства: «Собственной позиции проза еще не имеет — она воспринимается и оценивается на фоне стиха, с которым конкурирует в сладкозвучии и ритмизации. Она развивается на стихотворной основе и в этом своем виде являет угрозу для стиха. Батюшков почувствовал эту угрозу, когда писал Гнедичу о Шатобриане: «Он... испортил и голову и слог мой: я уже готов был писать поэму в прозе, трагедию в прозе, эпиграммы в прозе, в прозе поэтической. Не читай Шатобриана!» (1811 г.). Первые двадцать пять лет XIX века — период состязания прозы и стиха». Утверждения Эйхенбаума слишком категоричны. Вряд ли можно под его характеристику подвести таких писателей, как, например, Нарежный. В общем, однако, он прав. Но принципы пушкинской прозы как раз противоположны тем, на которых основывалась эта «синкретическая» литература. Вслед за Шевыревым и в согласии с истиной, он видит у Пушкина борьбу с такой «междоумочной», поэтической и витийственной прозой, сознательную оппозицию ей. Эйхенбаум явно противоречит сам себе. Каких же традиций за-

вершитель Пушкин, когда вся его проза растет в борьбе с теми, которые он застал, и как ответ на них? Кого продолжает он? Прозаика Карамзина? Прозаика Батюшкова? Или монументальную прозу русского XVIII века, торжественный и реторический стиль которой так метко характеризует сам же Эйхенбаум? Пушкинскую прозу нельзя вывести ни из чего, наличествовавшего ко времени ее появления в русской литературе. Она необъяснима традицией, по крайней мере, русской. А если говорить об опытах, от которых будто бы зарекался Пушкин, то разве не самым смелым опытом был, в эпоху господства поэтической и витийственной прозы, его отказ от всяких украшений, неслыханная не только в то время, но и до наших дней никем не осуществленная с такой последовательностью нагота простоты? Шевырев писал: «Никто из писателей России и даже Запада, равно употреблявших стихи и прозу, не умел полагать такой резкой и строгой грани между этими двумя формами речи, как Пушкин». Относительно Мериме, например, доказано, что «нагая» простота Пушкина его смущала, и он в своих переводах старался ее сглаживать и украшать. А ведь Мериме, по своей стилевой установке, один из писателей, наиболее близких автору «Пиковой дамы». Нет, опыты Пушкина гораздо смелее опытов Марлинского, которого Эйхенбаум считает ведущим новатором той эпохи, а Шевырев — литературным антиподом Пушкина. Между поэтически-витийственной прозой Карамзина и ро-

мантико-поэтической прозой Марлинского расстояние меньше, чем между Карамзиным и «сухой» простотой Пушкина. И если Эйхенбауму кажется, что Пушкин не экспериментирует, а Марлинский экспериментирует непрерывно, «рискуя впасть (только рискуя?) и в манерность, и в вычурность, и в многословие», жертвуя «художественной мерой» и «вкусом», то это потому, что Эйхенбаум, в соответствии с литературной практикой недавнего прошлого, шедшей под знаком футуризма и различных формальных исканий, видит эксперимент лишь в эксцентрическом обращении со словом и элементами стиля, который новатор всячески «гнет», и «насилует», и не хочет понять, что «опыт» может заключаться как раз во внедрении меры и вкуса, простоты и существенности, оставшихся до того в пренебрежении и загоне.

Может показаться, будто мы вступаем в противоречие с собственными словами, утверждая сначала, что Пушкин не знал в своей прозе опытов, а затем называя его смелым экспериментатором. Но это противоречие кажущееся и объясняемое двойным смыслом понятия «опыт». Опыт может означать попытку найти свой собственный художественный язык, и тогда он — звено в процессе писательской самоучебы. Он может быть отважным шагом новатора, старающегося показать литературе новый путь. Пушкин пришел к своей прозаической манере сразу, минуя промежуточную стадию исканий, и в этом смысле он не знал опытов. Но вся его

работа прозаика представляла собой как бы огромный эксперимент. Опыты Пушкина полемичны. Он хочет ими показать, как следует писать прозу. Это — предметные уроки русской литературе. Недаром у него рассуждения о прозе предшествуют ее публикациям, Пушкин словно бы осуществляет некую программу действий. Правда, первые наброски предшествуют и рассуждениям, и в этих набросках как будто не видно осознанного намерения. Действительно ли его нет или только не видно — трудно решить. Но Пушкин мог руководствоваться им и не вполне отдавая себе в этом отчет. Во всяком случае, уже первые его наброски имеют ту же стилевую установку и порождены тем же отталкиванием от существующей литературной традиции, что и последующая его проза. Существенно одно: Пушкин вплотную занялся прозой не раньше, чем вполне осознал, что она должна собой представлять и каков ее характер и цели.

Но в чем же заключается эта стилевая установка? Ключем к ней может служить представление о пушкинском стиле, как о чем-то противоположном и противопоставленном «поэтической прозе». Слова Шевырева не были открытием или парадоксальным выражением новой, еще не привычной мысли. Они словно бы носились в воздухе. Понятие «поэтической прозы» и самая терминология были в ходу в ту эпоху и даже ранее. Мы их встретим в письмах Батюшкова и в рассуждениях Вяземского. Быть может, они перешли

к нам из Германии, где Клопшток высказывал мысли, к которым, не зная их, позже придет Пушкин. Хорошо сознают современники Пушкина и «прозаическую» направленность его прозы, точно так же, как Гуцков или Винбарг понимают, что проза Гейне «вспахана плугом поэта». Вяземский пишет о пушкинской повествовательной манере: «Рассказ всегда живой, но обдуманный и спокойный, может быть, слишком спокойный. Сдается, что Пушкин будто сторожит себя: наложенной на себя трезвостью он будто силился отвести от себя и малейшее подозрение в употреблении поэтического напитка». Ник. Полевой, литературный противник Пушкина, и противник ожесточенный, бранит «Повести Белкина», но характерен упрек, который он им бросает: это — «фарсы, затянутые в корсет простоты безо всякого милосердия».

Вяземский и Шевырев в своих отзывах только варьируют слова самого Пушкина, применяя к его прозе то, что он говорил о задачах прозы вообще. Для того чтобы как следует понять пушкинскую стилевую систему, надо обратиться к собственным высказываниям поэта. Раздумья Пушкина тесно увязаны с его творческой работой, дополняют и осмысливают ее, и в этом плане носят прикладной, утилитарный, ярко-личный характер. Мало найдется писателей, у которых теоретическое представление о литературе и практика находились бы в таком соответствии, как у автора «Повестей Белкина»,

Первые рассуждения Пушкина о прозе относятся к 1822 году. Они принадлежат к числу популярнейших. Особенно повезло им в последнее время, когда цитаты из них перекочевали со страниц специальных работ в наши толстые и полутолстые журналы, неожиданно оказавшись злободневными и превратившись в лозунги. Но весь содержащий их черновой отрывок так характерен, ярок и важен для уразумения литературной позиции Пушкина, что его следует привести целиком:

> Д'Аламбер сказал однажды Лагарпу: не выхваляйте мне Бюфона, этот человек пишет: «Благороднейшее из всех приобретений человека было сие животное гордое, пылкое и проч.». Зачем просто не сказать — лошадь? — Лагарп удивляется сухому рассуждению философа. Но Д'Аламбер был очень умный человек — и, признаюсь, я почти согласен с его мнением.
>
> Замечу мимоходом, что дело шло о Бюфоне — великом живописце природы. Слог его, цветущий, полный, всегда будет образцом описательной прозы. Но что сказать об наших писателях, которые, почитая за низость изъяснить просто вещи самые обыкновенные, думают оживить детскую прозу дополнениями и вялыми метафорами! Эти люди никогда не скажут дружба, не прибавя: «сие священное чувство, коего

благородный пламень, и проч.» — Должно бы сказать рано поутру, — а они пишут: «едва первые лучи восходящего солнца озарили восточные края лазурного неба». Как это все ново и свежо, разве оно лучше потому только, что длиннее?

Читаю отчет какого-нибудь любителя театра: «сия юная питомица Талии и Мельпомены, щедро одаренная Аполлоном». Боже мой! Да поставь: «Эта молодая и хорошая актриса», и продолжай — а будь уверен, что никто не заметит твоих выражений, никто спасибо не скажет.

«Презренный завистливый зоил, коего неусыпная зависть изливает усыпительный свой яд на лавры русского Парнаса, коего утомительная тупость может только сравниться с неутомимой злостью»... Боже мой, зачем просто не сказать л о ш а д ь; не короче ли — «Г-н издатель такого-то журнала»...

Вольтер может почесться лучшим образцом благоразумного слога. — Он осмеял в своем *Микромегасе* изысканность тонких выражений Фонтенеля, который не мог ему того простить.

Точность и краткость — вот первые достоинства прозы. Она требует мыслей и мыслей — без них блестящие выражения ни к чему не служат; стихи дело другое (впрочем, в них не мешало бы нашим поэтам иметь сумму идей гораз-

до позначительнее, чем у них обыкновенно водится. С воспоминаниями о протекшей юности литература наша далеко вперед не продвинется).

Вопрос: чья проза лучшая в нашей литературе? — Ответ: Карамзина. Это еще похвала не большая».

Несколько основных черт выделяется в этом литературном (так и не увидевшем света при жизни автора) манифесте Пушкина. Во-первых, его явная полемичность. Это — не есть кодекс, сложившийся в результате «отвлеченного» размышления, где бы выводы явились как следствие развития каких-то общих принципов (Анненков писал, подчеркивая практицизм пушкинской критики: «Он всегда старался отыскать взамен абстрактной идеи истину практическую, приложимую к делу, сторону предмета, которой он наиболее связывается с жизнью»). Пушкин сознательно отталкивается от современной ему прозы. Даже лучший в его глазах прозаик — Карамзин — только потому лучший, что другие хуже. Во-вторых, говоря о прозе, Пушкин имеет в виду не только «художественную» в тесном смысле. Он понимает ее пределы очень широко, включая сюда, наряду с критикой, и чисто-утилитарные формы (например, научное описание). Он не отделяет «беллетристику» и родственные ей виды «изящной литературы» пограничной чертой от прочего. Об этом надо помнить, ибо такому широкому пониманию пределов прозы, пределов худо-

жественного Пушкин следовал и в собственной своей работе. В-третьих, он различает поэзию и прозу, как две автономных области искусства. У прозы — своя эстетика, главными законами которой являются точность, лаконизм и простота, и своя сфера действия. И эстетика и сфера приложения поэзии не совсем совпадают с тем, что имеет (или, вернее, должно иметь) место в прозе; и, как можно догадаться, сопоставляя эти рассуждения Пушкина с его литературной практикой и позднейшими высказываниями, сфера действия поэзии шире, а эстетика ее не исчерпывается законом существенности и лаконической простоты. Правда, Эйхенбаум устанавливает не без основания зависимость между свойствами пушкинской прозы и развитием его поэзии середины двадцатых годов, шедшим к снижению стиля. Но даже в таких, намеренно опрозаиченных вещах, как «Евгений Онегин» или «Граф Нулин», принцип поэтики остается отличным от того, который господствует в прозе.

Другого, столь полного по объему мыслей (при всей пространственной сжатости) высказывания о прозе, как этот юношеский и незаконченный литературный манифест, мы у Пушкина уже больше не найдем. Первое по времени оказалось и наиболее важным. Но в ряде позднейших замечаний поэт дополняет его, оттеняет отдельные положения, подчеркивая тем самым, насколько эти начерно набросанные мысли являются его глубоким и основным литературным убеждением. И,

конечно, прежде всего и всего настойчивее повторяются два главных тезиса: о прозе, как о выразительнице мысли, и о необходимости простоты. «Проза князя Вяземского чрезвычайно жива, — пишет он в набросках 1827 года — Он обладает редкой способностью оригинально выражать мысли — к счастью он мыслит, что довольно редко между...» (фраза не окончена). «Ради Христа, прозу-то не забывай, — уговаривает он того же Вяземского, — ты да Карамзин одни владеют ею — Глинка владеет языком чувств... Это что такое!» (письмо 1823 г.) Характерна ирония по поводу «языка чувств». По отношению к стихам сам Пушкин счел бы ее неуместной: там выражение «язык чувств» звучало бы оправданно и традиционно. К Вяземскому же обращено известное замечание, породившее столько недоразумений и кривотолков: «Твои стихи К М н и м о й к р а с а в и ц е... слишком умны. — А поэзия, прости господи, должна быть глуповата». Нельзя понимать его буквально. Но оно, во всяком случае, говорит о том, что Пушкин требовал от поэзии больше непосредственности и «жизни сердца», чем от прозы, видел разницу в отношении к мысли у прозаика и поэта, и самая мысль понималась им в обоих этих случаях по-разному. В поэзии — это идея произведения, но не его непосредственный материал; и действительно, Пушкин не культивирует ни лирики мысли, ни философской поэмы. Проза же строится — или, может быть, построена — непосредственной и

явной работой мысли. В стихах Пушкин не любил умничания, абстракции. В прозе он их если и не любил, то допускал. Характерен его отзыв о Вяземском: «Его критика поверхностна или несправедлива, но образ его побочных мыслей и их выражения резко оригинальны: он мыслит, сердит и заставляет мыслить и смеяться: важное достоинство, особенно для журналиста» (письмо к Погодину, 1827 г.). Если бы мысль, как она присутствует в поэтическом произведении, то есть если б его идея оказалась неверной, то неудача постигла бы и все произведение, и Пушкин неоднократно высказывал это в своих статьях. Но тут (в прозе) даже неверная или сомнительная мысль, если только она остра и заставляет думать, допустима, больше того — желательна. Правда, могут возразить, что речь идет о журналисте, для которого острота, хотя бы и спорная, — необходимое условие, и что вопрос встал бы по-иному, если б это был роман или повесть. Все это так. Но дело ведь в том, что для Пушкина нет той резкой границы между беллетристикой и не-беллетристикой, которая существует в нашем сознании и которая настолько резка, что мы и стихи, и романы объединяем в одно понятие художественного слова, противопоставляемого как воплощение принципа образности всей остальной, «силлогистической» литературе. Пушкин, конечно, знает, что повествователь или рассказчик — не то, что критик и журналист. Но эта разница в его глазах несущественна в сравнении с другой,

гораздо более важной, в сравнении с водоразделом между стихами и прозой.

Представление о прозе, как о выражении мысли, связано у Пушкина с требованием простоты.

«Прелесть нагой простоты так еще для нас непонятна, — заявляет он в одном отрывке 1828 года, — что даже в прозе мы гонимся за обветшалыми украшениями; поэзию же, освобожденную от условных украшений стихотворства, мы еще не понимаем. Мы не только еще не подумали приблизить поэтический слог к благородной простоте, но и прозе стараемся придать напыщенность». Может показаться, что граница, установленная Пушкиным между поэзией и прозой, этими словами как бы стирается, делается менее определенной. В действительности это не так: Пушкин — против «обветшалых украшений», но простота в стихах и простота прозаической речи для него — разные вещи. Острие его требований обращено преимущественно к прозе: он считает, что уж там-то, во всяком случае, необходимость нагой простоты очевидна и естественна. Его оговорки («*даже* в прозе», «*но* и проза») свидетельствуют как раз о том, что специфичность обеих сфер писательской работы и граница, разделяющая их, сохраняются в его представлении. К тому же заключению приводит нас и его практика того же времени или более поздних лет («Анчар», «Медный всадник»). Образность стихотворного языка у Пушкина куда интенсивнее, чем образность прозы (вы-

ражение: «природа жаждущих степей его в день гнева породила» было бы совершенно невозможно в его прозаическом повествовании). В стихах будет казаться натой такая простота, которая в прозе покажется еще достаточно нарядной. Встретив у Вяземского фразу: «Может быть, и совсем поглотила бы его бездна забвения», Пушкин пишет на полях: «И совсем его забыли (проще и лучше)». Наконец, то же резкое разделение прозы и стихов мы находим в других его заметках приблизительно того же времени: «У нас употребляют прозу как стихотворство: не из необходимости житейской, не для выражения нужной мысли, а токмо для приятного проявления форм» (1827 г.). Конечно, и это высказывание должно быть принято с осторожностью. Вряд ли Пушкин видел в поэзии «токмо приятное проявление форм». Скорее всего, ирония обращена здесь в обе стороны: и к поэтам, и к прозаикам его современности. Но все же противопоставление прозы и стихов (хотя бы и не столь категорическое, как это, видимо, следует из абсолютности формулировки) здесь снова утверждается с несомненностью. Проза утилитарнее поэзии. «Стихи и проза, лед и пламень» пишет Пушкин, желая возможно резче подчеркнуть несходство Онегина и Ленского. Стихи и проза берутся как две полярности, причем понятно, что попадает в один ряд со льдом, а что соотносится с пламенем. Но уже тогда, когда писались эти слова, судьба «льда» сильно занимала ум Пушкина, и с течением времени

этот интерес все возрастал. И хотя Пушкин нередко пишет: «презренная проза», «унизиться до прозы» и т. д., но он достаточно высоко оценивал ее потенциальное значение. «Положим, что русская поэзия достигла уже высокой степени образованности, — говорит он в одной из статей 1825 года, — просвещение века требует пищи для размышления, умы не могут довольствоваться одними играми гармонии и воображения, но ученость, политика и философия еще по-русски не изъяснялись. Проза наша так еще мало обработана, что в простой переписке мы принуждены создавать обороты для изъяснения понятий самых обыкновенных, так что леность наша охотнее выражается на языке чужом, коего механические формы давно готовы и всем известны». Мы видим, таким образом, что одной из существенных причин, толкавших Пушкина к прозе, была необходимость создать еще не выработанный прозаический язык, нужный не только — и даже не столько — для «изящной» литературы в тесном смысле, сколько для потребностей общественной практики и научного обихода. Может быть, поэтому он и склонен рассматривать прозу как изъявление мысли (в противоположность «языку чувств»). Да и то, что он так резко отделяет прозу от стихов, одновременно стирая границу между беллетристикой и не-беллетристикой, не происходит ли, по крайней мере частично, от того же? Пушкин ищет прежде всего общий для прозы, не стихотворный способ выраже-

ния, прозаическую специфику, дающую возможность свободно и точно изъясняться, — и различия между «образным» и «силлогистическим», «художественным» и утилитарно-прикладным отступают для него на второй план. Когда Гейне и близкие ему писатели создавали свою синтетическую прозу, широко вобравшую в себя элементы поэзии и красноречия, то они не имели перед собой задачи, стоявшей перед Пушкиным. Она была выполнена уже прежде. Лессинг, Гёте, Гердер, Кант, Фихте уже давно выработали язык повествования, мысли, критики, философии. В русской литературе в эпоху Пушкина это приходилось только создавать.

Но одной необходимостью выработать язык мысли нельзя объяснить ни отношения Пушкина к прозе, ни тем более его прозаической манеры. Гейне создал свой синкретический стиль не потому, что язык прозы был выработан уже до него и теперь надо было заботиться не о разделении стиха и прозы, но о том, чтобы преодолеть их обособленность. Думать так было бы чистейшим формализмом. Если б развитие литературы поставило перед Гейне ту же задачу образования прозаического языка, что и перед Пушкиным, то его положение осложнилось бы, но он все же должен был бы по необходимости притти к тому же, к чему пришел, к той же слитной манере, сплавляющей воедино поэзию и публицистику, ибо она была обусловлена глубокими историческими причинами, являлась внутренней потребностью писателя, законом

его общественной природы. То же надо сказать и о Пушкине. Если проза в его глазах и была (или, по меньшей мере, почиталась долгое время) низшим, по сравнению с поэзией, видом искусства, то зато пределы художественного здесь раздавались для Пушкина необычайно широко. Критические статьи, письма, анекдоты, житейские афоризмы входят сюда, как равноправные. Лучшей прозой своего времени он считает прозу и с т о р и к а Карамзина и к р и т и к а Вяземского. В этом смысле он — воспитанник французской литературы, где мемуарист Сен-Симон и философы Монтэнь и Паскаль до сих пор считаются образцовейшими стилистами. Сам Пушкин, подсмеиваясь над Бюффоном, называет все же его «Естественную историю» «образцом описательного слога».

Работа над мыслью, как таковая, являлась для Пушкина художественной задачей. Надо уловить разницу. Можно писать, как Кант, и можно писать, как Монтэнь. Можно быть историком гелертерского типа, и можно создать «18 брюмера». Род работы не всегда определяет ее принадлежность или непринадлежность к художеству. Меринг с правом называет «Капитал» произведением искусства. Пушкин — из тех писателей, которые умеют вносить художество во все, что бы они ни делали, будь то историческое исследование или литературная рецензия. Притом он никогда не прибегал к украшениям или к методам поэтической речи. Верховенство мысли и закон простоты означают у Пушкина нечто

большее, чем осознание исторической необходимости создать «метафизический язык». Это — новый литературный принцип, основа новой поэтики, во многих отношениях резко отличной от гейневской, но такой же заветной, выросшей изнутри и общественно обусловленной.

3

Мы видели, каков пушкинский кодекс прозы. Посмотрим его в действии. Что такое проза Пушкина как система средств выразительности?

Пейзаж, описание, интерьер являются обычно теми участками произведения, где искусство письма выступает в наиболее чистом виде Это, как правило, самые богатые по фактуре, самые «нарядные» места. Тут писатель показывает всю полноту своих изобразительных средств. Природа у Тургенева и Толстого, обстановка комнаты или физиономия какого-нибудь старого дома у Бальзака, груды мяса в галлереях парижского рынка и толчея гигантского магазина у Золя — во всем этом особая манера художника получает самое характерное свое выражение. В тех же редких случаях, когда (как у Достоевского) пейзаж отсутствует, а интерьер доведен до крайнего минимума, само отсутствие описания или его зачаточность становится отличительной чертой стиля. Таким образом, наличие, степень развития и характер описания могут быть показателями стилевой системы.

Прозу, которую застал Пушкин, можно без большой натяжки назвать описательной, а в ряде случаев еще более ограничительно: пейзажной. Проза, которая создавалась уже в его время, была много разнообразней, богаче и не покрывается таким определением. Но хотя Марлинский, например, и отличается в этом смысле от Карамзина или Жуковского, однако, и у него роль описания чрезвычайно велика. Пушкин резко рвет и со своими предшественниками, и с прозаиками своего поколения. Он не уничтожает описания, как Достоевский, но он придает ему подчиненное, служебное значение, решительно урезывая его в функции и объеме. В его повестях мы не найдем ни сколько-нибудь обширных пейзажей, ни детальных описаний обстановки. Он ставит «французским романистам» в упрек их «близорукую мелочность».

Но еще важнее для нас, чем это функциональное и пространственное ограничение, самый характер пушкинских описаний, ибо в них всего отчетливее проступает, делается наглядной, осязательной сущность его стиля:

> Нева была так высока, что мост стоял дыбом: веревка была протянута, и полиция не пускала экипажей. Чуть было не воротился я на Черную речку. Однако переправился через Неву выше и выехал из Петербурга. Погода была ужасная. Деревья по Царскосельскому проспекту так и валялись, и я насчитал

их пятьдесят. В лужицах была буря. Болота волновались белыми волнами. По счастью, ветер и дождь гнали меня в спину, и я преспокойно высидел это время.

(Письмо жене, август 1833 г.).

Ямщик поскакал; но все поглядывал на восток. Лошади бежали дружно. Ветер между тем час от часу становился сильнее. Облачко обратилось в белую тучу, которая тяжело подымалась, росла и постепенно облегала небо. Пошел мелкий снег, и вдруг повалил хлопьями. Ветер завыл; сделалась метель. В одно мгновение темное небо смешалось со снежным морем. Все исчезло. «Ну, барин, — закричал ямщик, — беда: буран!»

(«Капитанская дочка»).

Мгновенный переход от грозного Кавказа к миловидной Грузии восхитителен. Воздух юга вдруг начинает повевать на путешественника. С высоты Гут-горы открывается Кайшаурская долина с ее обитаемыми скалами, с ее садами, с ее светлой Арагвой, извивающейся как серебряная лента,— и все это в уменьшенном виде, на дне трехверстной пропасти, по которой идет опасная дорога.

Мы спускались в долину. Молодой месяц показался на ясном небе. Вечерний воздух был тих и тепел. Я ночевал на берегу Арагвы в доме Г. Чиляева,

На другой день я расстался с любезным хозяином и отправился далее.

(«Путешествие в Арзрум»).

Я уже выше отмечал, что пейзаж обычно — самое «нарядное» в произведении. Искусству сравнения и метафоры, лиризму, поэтическим методам письма здесь открывается естественный и широкий выход. Прибавьте к этому, что пейзажные темы во всех приведенных отрывках — буря, буран, природа горного Кавказа, с ее разительными контрастами — чрезвычайно эффектны, сами как будто диктуют необходимость повышенной выразительности. А пушкинское время ее любило, как, впрочем, любит и наше. И вот, вместо всего этого, — необычайная трезвость слова и взгляда. Пушкин не меняет интонации, не повышает голоса, не прибегает к патетическому жесту. У него короткая, твердая, быстрая фраза, охотнее всего обходящаяся без придаточных предложений. Чередование коротких, энергически интонированных отрезков создает мужественный, иногда стремительный, но чисто прозаический ритм. Характерна крайняя сжатость описания: Пушкину надо десять строк, чтобы описать буран, который является в его повести не просто пейзажной вставкой, но завязкой сюжета, и семь строк, чтобы изобразить переход от Кавказа к Грузии, — а ведь этот момент один из узловых в его дорожных заметках, и как подробны бывают обычно путешественники в таких случаях! Лаконизм

изображения строго соответствует лаконизму фразы. Эпитеты немногочисленны, точны и совершенно лишены эксцентризма. Каждое определение имеет в виду свойство предмета, которое оно стремится передать с наибольшей верностью, но не вдаваясь в оттенки и полутоны. Предмет определяется в своем главном свойстве, в своем основном тоне. Но ничего сверх этого: небо *ясное*, месяц *молодой*, волны *белые*, Арагва *светлая*, воздух *тепел*, пропасть *трехверстная*. Пушкин не сторонится цифр, если они могут дать отчетливое, запоминающееся представление, и не заменяет точной характеристики метафорой. Поэтому пропасть у него «трехверстная» а не «головокружительная», «страшная», «манящая» и т. д. Если он говорит «*опасная* дорога», то потому, что опасность или доступность дороги — существенное ее свойство для путника. Вещи здесь резко очерчены, словно вырезаны или высечены в камне. Часть определений относится к категории чисто информационных, то есть таких, в которых вовсе отсутствует художественно-выразительная нагрузка и которые служат как бы нейтральным смысловым знаком («*ужасная* погода», «*любезный* хозяин»). Без них обойтись почти невозможно, и если они у Пушкина становятся чем-то характерным, то это потому, что эпитетов и вообще-то в его прозе немного (таким образом, каждый выделяется резче) и, кроме того, их установка и нейтральный тон хорошо согласуются с предметностью и ровным, на-

меренно-приглушенным колоритом его описаний. Даже тогда, когда его эпитет как будто передает не свойство предмета, а ощущение воспринимающего, он не преследует цели создать настроение, «заразить» читателя пережитым чувством. Грозный Кавказ, миловидная Грузия, восхитительный переход — это все почти условные определения с минимумом эмоционального содержания. При таком минимуме эмоционального наполнения эпитет типа «грозный» может восприниматься едва ли не как вещественный, равнозначный с «трудно-доступным», «гористым» и т. д.[1] Соответственно со сдержанностью эпитета, метафоры почти отсутствуют, сравнения редки. Единственно, проскользнувшее в пушкинский пейзаж, — Арагва, извивающаяся, как серебряная лента — из-за своей элементарности и обычности ощущается уже не в качестве тропа, не в своей «поэтизирующей», «преображающей» особенности, а как точное, предметное, адекватное определение, передающее извилистость и блеск реки.

Намеренная сдержанность пушкинского письма проступает пред нами со всей отчетливостью. Он как бы сознательно выбирает

---

[1] Дело, конечно, не в самом эпитете, в соотношении с определяемым словом. «Грозный *Кавказ*» звучит слабо-эмоционально оттого, что такое сочетание привычно (и было таким уже в пушкинское время). Но «грозные *зеницы*» у Тютчева, в применении к вспышкам далеких молний, — это неожиданно и полно настроения.

блеклые краски, самые простые определения, самые обычные сочетания слов. Он явно сторонится живописных эффектов, картинных сопоставлений, громкой фразы; он избегает слишком яркой частности, которая могла бы приковать внимание в ущерб целому. Это — не отказ от выразительности. Это — особая система ее. «Он не любил бить на эффект», — замечает Вяземский, — des phrases, des mots à éffets, как говорят и делают французы». Но на общем приглушенном фоне, среди простых и невыисканных деталей одна-две подробности выделяются своей резкой характерностью. Пушкин вводит их самыми разнообразными способами. Иногда это почти импрессионистическая, почти чеховская деталь: «В лужицах была буря. Болота волновались белыми волнами». Передать в малом огромный размах и напряжение бури — это не только сильно и убедительно, но это современно по технике письма, это сделано по тому же правилу, по которому лунная ночь показана через сверкание бутылочного осколка и тень от мельничного колеса. Иногда это неожиданная при пушкинской скупости метафора: «В одно мгновенье темное небо смешалось со снежным морем». Наконец характерность достигает разительным цифровым сопоставлением, контрастом величин и масштабов: Кайшаурская долина с ее скалами и садами в уменьшенном виде, на дне трехверстной пропасти, по которой идет опасная дорога. Заметим, что каждый раз такая деталь оказывается в цент-

ре описания, которое как бы группируется вокруг нее. Но заметим также, что это происходит только в силу ее собственной характерности, естественно притягивающей к себе все остальное. Пушкин не пользуется и здесь какими-либо добавочными средствами гримировки. Каждая из этих подробностей крайне лаконична, сжата в объеме, выписана с той же полной простотой, с какой сделан весь текст. В метафоре нет ничего нарядного, словарь остается таким же существенным, точным и трезвым, не «подымаясь» ни на одну ступень. Все это является скромно, без многозначительной подготовки, незаметно, как бы само собой.

Скупость в эпитетах сочетается у Пушкина с большим богатством и разнообразием глаголов. Это на первый взгляд кажется парадоксальным, но на деле очень закономерно. Обилие эпитетов, их скопление задерживает фразу, придает ей статичность. При сильном развитии этой черты словесная ткань разбивается на ряд предметно-описательных звеньев с неопределенной связью между ними. Наоборот, богатство глаголами придает фразе подвижность, действенность, активность. Пушкинская фраза характерна не только тем, что в ней много глагола, но и тем, что в ее глаголе много выразительности. Если у символистов, например, шло постепенное отмирание глагола в пользу эпитета и существительного, и их описательная, пассивная фраза стремилась в пределе превратиться в ряд сопоставленных предметов и их опре-

делений, соединенных только слабой связью нейтрального и обесцвеченного глагола, то предел, к которому стремится прозаическая фраза Пушкина, это — существительное плюс глагол, нагая фраза без украшений. Разумеется, это лишь предел; но у Пушкина это — не только воображаемая граница. Он нередко подходит к ней очень близко, а иногда и вплотную: «Ямщик поскакал, но все поглядывал на восток. Лошади бежали дружно... Пошел мелкий снег, — и вдруг повалил хлопьями. Ветер завыл; сделалась мятель», «Он услышал стук спускаемой подножки. В доме засуетились. Люди побежали, раздались голоса и дом осветился. В спальню вбежали три старые горничные, и графиня, чуть живая, вошла и опустилась в Вольтеровы кресла», «Все бросили карты, встали изо стола. Всякой, докуривая трубку, стал считать свой или чужой выигрыш. Поспорили, согласились и разъехались». Но «нагая фраза» означает, что на глагол падает максимальная нагрузка выразительности. И действительно, у Пушкина выразительность достигается глаголом в большей степени, чем эпитетом.

Действенный, глагольный, динамический характер пушкинской фразы объясняет и особенность ритма его прозы. Он возникает не только оттого, что фраза коротка, но и оттого, что она энергична, насыщена активностью. Чередование коротких, но описательно-статических предложений (предмет + эпитет) дало бы иной ритм. Во всяком случае, исчез бы тот быстрый, стремительный

темп, который отличает пушкинскую прозу. Короткая фраза не всегда убыстряет повествование. Она может и затянуть его.

Таким образом, видимая скромность пушкинской прозы не является отказом от художественной выразительности. Она является отказом лишь от тех ее средств, которые больше свойственны стихотворной поэзии. «Стихотворение в прозе» — нечто непонятное Пушкину», — правильно замечает Н. Лернер. Средства выразительности подвергаются у Пушкина строгому отбору, меняют характер и место приложения. Они не обесцвечиваются, они перераспределяются. Пушкин старается найти специфику прозы. Он почти отбрасывает метафоры, редко пользуется сравнением, скуп на эпитеты. Он это делает не потому, что «презирает» метафоры, как детскую игру (диккенсовский учитель укоряет девочку, которая говорит, что у них дома на обоях изображены лошади: ну, где ты видела, чтобы лошади ходили по стене? Так рассуждали наши утилитаристы из Лефа. Но Пушкин не был ни лефовцем, ни диккенсовским педагогом). Он это делает потому, что яркое пятно метафоры слишком выделяется, задерживает внимание на себе в ущерб действию, существенности, мысли, вносит добавочные эмоциональные обертоны. Пейзаж Пушкина рассчитан не на передачу настроения. Он точно воссоздает реальность. Понятно поэтому, что метафора, сравнение, переносный, «поэтизирующий» эпитет, все средства, которые служат для того, чтобы

передать не столько самую реальность, природу, сколько переживание природы, эмоциональный тон отношения, употребляются им мало. В тех случаях, когда он к ним прибегает, он пользуется ими очень своеобразно, в общем духе своей поэтики. «В Ставрополе увидел я на краю неба облака, поразившие мои взоры тому ровно десять лет. Они были все те же, на том же месте. Это снежные вершины кавказской цепи». («Путешествие в Арзрум»). Облака — одни из самых традиционных предметов сравнения в мировой литературе, притом одни из самых поэтических. Они почти всегда используются как проекция внутреннего мира, как овеществление эмоции. «Eilende Wolken, Segler der Lüfte! Wer mit euch wanderte? wer mit euch schiffte?» [1] — восклицает заключенная Мария Стюарт у Шиллера. «Тучки небесные! вечные странники!.. Мчитесь вы будто как я же изгнанники», — вторит ей сосланный Лермонтов. Облака могли навести Пушкина на те же мысли, и даже в силу сходных обстоятельств. Но они ему служат только для того, чтобы точнее, резче передать форму и характер цепи снежных гор. Она действительно так напоминает облака, что неопытный взгляд обманывается, — то есть тут ни стремления украсить слог, ни лирики. Метафора не вносит здесь поэтического обертона, она помогает раскрытию мысли

[1] «Бегущие облака, парусники воздуха! Кто с вами странствовал? Кто с вами плавал?»

или реальности. Это — общее правило пушкинской прозы. Она ориентирована на существенность. Не метафора кажется ему детской (ведь пользуется же он ею широко в стихах), но проза, исполненная метафор и сравнений, заслоняющих или заменяющих мысль, жизненную данность.

4

Таким образом, уже анализ пейзажа (впрочем, он-то больше, чем что-либо другое) говорит нам о том, что пушкинская проза с ее нагою простотой строится не только в теории, но и в действительности, как некое противопоставление поэзии. Проза Пушкина может быть понята только при учете одновременной его деятельности как поэта. Достаточно сравнить принцип прозаического описания у Пушкина с принципом, лежащим в основе его описания «поэтического», стихотворного. Возьмем самые общеизвестные, «ходовые» стихи:

Тиха украинская ночь.
Прозрачно небо. Звезды блещут.
Своей дремоты превозмочь
Не хочет воздух. Чуть трепещут
Сребристых тополей листы.
Луна спокойно с высоты
Над Белой Церковью сияет
И пышны гетмана сады
И старый замок озаряет.
И тихо, тихо все кругом.

На первый взгляд тут много общего с пушкинской прозой. Крайняя сжатость пейзажа.

Короткая, просто построенная фраза, нередко сведенная к двучленной формуле («прозрачно небо», «звезды блещут»). Скромный, точный, далекий от эксцентризма эпитет, иногда замененный чисто нейтральным определением, почти термином: «украинская ночь», «серебристый тополь» (впрочем, в последнем случае дело сложнее: серебристый тополь одновременно и название породы, и зрительное впечатление). Спокойно, не назойливо, без желания поражать выбраны и подробности: прозрачность неба, спокойное сияние луны, тишина. Как и в прозе, одна из них своей наглядностью выделяется на общем фоне, так что все остальное кажется сгруппированным вокруг нее: «чуть трепещут серебристых тополей листы». Ее зрительная убедительность, ее характерность так велики, что она уже почти одна, сама по себе, дает ощущение южной ночи. Откиньте ее и описание станет пресным. Некоторые детали введены с сюжетно-информационными целями, для того, чтобы обозначить, место действия (Белая Церковь, сады гетмана, замок), так что поэтически-действенной, «играющей» является только часть пейзажа (она и повторяется в дальнейшем).

Сходство между принципами поэтического и прозаического описания у Пушкина несомненно. Но стоит немного лишь вчитаться в текст, как мы ощутим разницу установок. Нас останавливают уже строки: «своей дремоты превозмочь не хочет воздух». Дело не

только в том, что тут метафора, которая обычно (но все же не обязательно) отсутствует в пушкинской прозе. Важнее то, что самый характер метафоры иной. Правда, она не поставлена ребром, не повернута к читателю острой гранью, так, чтобы свет играл на ней. Она — не яркое пятно, сосредотачивающее на себе все внимание. В ней нет ни блеска, ни нарядности. Ее смелость как бы завуалирована, не сразу ощутима. Она согласованно и естественно входит в общую «гармонию» изображения, в общий ряд изобразительных средств. Но она уже не только очерчивает предмет и выявляет смысл, как метафоры и сравнения пушкинской прозы, превращенные в средство адекватного описания, точной характеристики. Она имеет уже поэтизирующую, эмоциональную функцию. Она — передатчица настроения. В самом деле: ее конкретная изобразительность невелика. Это — не узкая серебряная лента прозаического пейзажа, где предметность метафоры, хотя и скромной, наглядно передает свойства объекта, не хуже, чем это сделало бы самое точное описание. Она не вещественна. В ней закреплено не предметное свойство, а впечатление. Да и самая образность здесь «пограничная», зыбкая, не вполне уловимая: воздух, который *не хочет превозмочь* своей дремоты. Это — вариация ощущения: сонный воздух, неподвижный воздух. Это — то же восприятие тишины, покоя, сна, которое дано другими подробностями: и спокойным лунным светом,

и чуть заметным трепетом листьев серебристого тополя. Но это сказано более эмоционально, более влажно, более таинственно. Отбросьте метафору — и «образ» ночи останется без изменения. Но колорит картины, но настроение резко изменится, потускнеет.

Далее. Пушкинская проза не терпит повторения деталей. Подробность, раз уже данная, больше не варьируется, не возвращается снова. Это понятно. Повторение (если только оно не есть результат простой неумелости) — прием эмоциональный. Пушкинское же прозаическое описание построено на принципе сдержанности. Не то здесь. Слова о тишине открывают и замыкают пейзаж. При сжатости последнего такое повторение ощущается очень заметно. Что-то настойчиво внедряется в сознание читателя. Это подчеркнуто характером повторения. Возвращаясь во второй раз, деталь усиливается в своем тоне: «И тихо, тихо все кругом». Повторением слова (столь же чуждым пушкинской прозе, как многократное варьирование детали) создается эмоциональный нажим на нем. Тут — новый принцип. Пушкин уже не довольствуется существенностью, он прибегает к методу поэтического внушения. Он воздействует не только смыслом и четко данным впечатлением, но и эмоциональными обертонами, настойчивым «завораживанием» шопота. Пейзаж-характеристика переходит в пейзаж-настроение.

Художественный смысл этого описания, загадка его выразительности раскрыты тут

же, в непосредственно следующей за ним строке: «Но в замке шопот и смятенье». Тишина и дремотность ночи противопоставлены страданью и тревоге человека, ожидающего казни. Она передана так настоятельно и завораживающе для того, чтобы с тем большей силой выступил контраст. Лирическая ее настроенность является частью драматического эффекта. Пейзаж становится активным, эмоционально действующим элементом произведения. Вот существенное отличие от того, что имеет место в прозе Пушкина. Конечно, пейзаж и там обладает какой-то функцией. Он никогда не бывает вставлен бесцельно. Но цель его иная. Он может играть сюжетную роль (как буран в «Капитанской дочке»), но он не вовлекается во внутреннее, в психологическое действие. Между тем, в поэме Пушкина дело обстоит именно так. Описание ночи становится эмоциональным лейтмотивом. Оно снова повторяется, но повторяется по-новому, вовлеченное в иной контраст; оно получает развитие, другую выразительность, другие краски. Раньше оно противопоставлялось смятению Кочубея, теперь — беспокойной совести Мазепы:

звезды ночи,
Как обвинительные очи,
За ним насмешливо глядят.
И тополи, стеснившись в ряд,
Качая тихо головою,
Как судьи, шепчут меж собою.
И летней, теплой ночи тьма
Душна как черная тюрьма.

Та же самая ночь, но пейзаж искажен — искажен до неузнаваемости — восприятием самого Мазепы. Трезвый художник, Пушкин сам указывает мотивировку («Но мрачны странные мечты в душе Мазепы»). Внутренний мир героя проэцируется на природу — и все приобретает иной смысл. Драматизм действия как бы освобождает богатство выразительных средств. Вся эмоциональная гамма изменилась. Краски, прежде осторожные и мягкие, теперь резки и тревожны. Сразу возросла степень образности. Метафоры и сравнения сгрудились на тесном пространстве. На этот раз они помещены именно так, чтобы к ним было привлечено внимание. При всей их оправданности, в них явственный след необычайного, едва ли не привкус парадокса. Сравнить звезды с очами, — разумеется, обычно, и в поэзии того времени такое сравнение встречается более, чем часто. Но сказать про звезды, что они обвинительные очи, насмешливо глядящие на человека, — и сильно, и своеобразно. Точно так же смело уподобить огромную лунную ночь душной и черной тюрьме.

Интенсивный накал образности, принцип сильно-преломляющей, поставленной на ребро метафоры, резкая энергия выражения еще ярче проявляются в других стихотворных пейзажах Пушкина. Метафора, правда, не столь обильная, как у Державина или у Тютчева, выступает здесь из ряда, приковывает к себе взгляд и мысль. Она остается в

гармонии с другими изобразительными средствами, но сама гармония уже иная.

В пустыне чахлой и скупой,
На почве, зноем раскаленной,
Анчар, как грозный часовой,
Стоит, один во всей вселенной.

Природа жаждущих степей
Его в день гнева породила,
И зелень мертвую ветвей,
И корни ядом напоила...

К нему и птица не летит,
И тигр нейдет: лишь вихорь черный
На древо смерти набежит —
И мчится прочь уже тлетворный.
(*«Анчар»*).

Но вот, насытясь разрушеньем
И наглым буйством утомясь,
Нева обратно повлеклась,
Своим любуясь возмущеньем
И покидая с небреженьем
Свою добычу. Так злодей,
С свирепой шайкою своей
В село ворвавшись, ломит, режет,
Крушит и грабит; вопли, скрежет,
Насилье, брань, тревога, вой...
И грабежом отягощены,
Боясь погони, утомлены,
Спешат разбойники домой,
Добычу на пути роняя.
(*«Медный всадник»*).

При одинаковой энергии выражения и взвешенности слова, характерной для Пушкина вообще, но в особенности для зрелого Пушкина, эти два отрывка совершенно от-

личны по тону и методу построения. Первый возникает в тяжелом и сосредоточенном адажио. Его простая, но не отрывистая, не быстрая фраза опирается на весомые и сильные эпитеты. Строфичность заставляет ее замыкаться в пределы четырех строк, не более. Торжественная, трагическая интонация выделяет каждое определение, налитое до краев эмоциональным смыслом. Эпитет — что довольно редко у Пушкина — явно преобладает над глаголом, описание над действием [1]. Действие медленно возникает из предметов и определений, как бы внушается ими. Но зато как изменилось самое свойство последних, весь характер средств поэтической выразительности. От скромности определения, характерной для пушкинской прозы, от установки на то, чтобы не привлекать внимания к отдельным элементам целого, здесь уже осталось немного. При всей своей высокой предметной характерности, эпитет здесь нужен для того, чтобы создать эмоциональный тон произведения. И тон этот дается уже с

---

[1] В первой строфе, например, только один глагол («стоит»), в то время, как каждая ее строка представляет собой определение или сумму определений. Притом простота и обыденность глаголов словно бы никнет пред важностью и энергией эпитетов. Впрочем, определение иногда их и поддерживает. Одно дело сказать: «стоит», другое: «стоит один во всей вселенной». Но во второй половине стихотворения действие, возникнув, выделившись из пейзажа, получает преобладание, и ведущим, характеризующим началом становится глагол («пришел, и ослабел, и лег»).

самого начала: *чахлая и скупая* пустыня, *жаждущие* степи, *грозный* часовой, анчар, который *один во всей вселенной*. Суровая, важная, сумрачная интонация. Метафоричность проскальзывает в самые определения («жаждущие степи»); они гиперболизированы («один во всей вселенной»), их упор на максимальную выразительность. И среди соответствующих ей, пропитанных ее началом изобразительных средств метафора естественно занимает почетное место. И образ, близкий к образам библии: «Природа жаждущих степей его в день гнева породила»,—это выражение, исполненное величавости и первобытной энергии, образует как бы вершину эмоциональной волны первых строф стихотворения. Сравнения, тропы поставлены здесь так, что на них сосредоточен весь свет. Они ведут читателя (или слушателя) за собой. В пушкинской прозе энергия достигается мужественностью ритма, краткостью описаний, немногочисленностью точных и характерных подробностей, отсутствием орнаментально-статических моментов. Тут же энергия сосредоточена прежде всего в речевой образности. Метафора является как бы конденсатором эмоции.

Отрывок из «Медного всадника» отличается от «Анчара» своим богатым движением. Начало его, сложно построенное предложение, почти период по протяженности, развертывает, как змея, многочисленные кольца своих придаточных предложений. Но движение быстро меняет темп и характер, убы-

стряется, выпрямляет фразу, нагромождает глагол на глагол, стесняет действие на малом пространстве и выбивается из стремнины, чтобы кончить опять изгибистой, медленной и протяженной фразой. Такое разнообразие в конструкции предложения, послушно и мгновенно следующей за ходом и характером действия, плотно облекающей каждый изгиб движения и находящей для каждого его оттенка соответственный оттенок темпа и строения, не слишком обыкновенно и само по себе и совершенно не свойственно прозе Пушкина. Там нет резких динамических контрастов и виртуозной гибкости фразы. Она вся — в равномерном, несколько обрывистом и быстром ритме. Обычное соотношение между прозой и стихами здесь поставлено на голову. В поэзии метр и тенденция классического стиха к избежанию переносов должны ограничивать возможности широких синтаксических конструкций (создается стремление замкнуть фразу или более мелкую синтаксическую группу в пределы строки, строфы, ряда строк, связанных рифмой; метр старается отчетливо расчленить конструкцию). В частности для Пушкина ясность и легкость строения фразы — как будто основной принцип. Наоборот, в прозе свобода конструирования ничем не ограничена. И действительно, на практике прозаическая фраза в общем сложнее, протяженнее, многочленнее стихотворной. Насколько эта разница бывает велика, можно видеть на примере немецкой литературы, где сложная, затрудненная, несколько

схоластическая конструкция предложения в классической прозе так резко контрастирует с почти разговорной, вольной простотой стиха. Многие стихи Гейне и даже Гёте — самое доступное, что может взять иностранец для чтения. Конечно, здесь имело значение то, что немецкая поэзия (времени своего расцвета) культивировала песню и другие «наивные» жанры, и как всякая поэзия, рассчитанная на непосредственное, эмоциональное восприятие (а не на витийственно-реторическое воздействие), должна была пользоваться наиболее доходчивой, простой фразой. То есть к «техническим» условиям стиха здесь прибавилось гораздо более мощное влияние художественной установки. Но то же, с известными оговорками, надо сказать и о Пушкине. Его стихи были противопоставлены витийству «ложноклассиков», как поэзия живая, конкретная, непосредственно говорящая чувству. Закон простоты и ясности, характерный для Пушкина, господствует здесь со всей силой как в композиции целого, так и в структуре предложения. Но Пушкин (преимущественно во втором периоде своей деятельности, что стоит, быть может, в связи с возросшей грандиозностью замыслов, широким разворотом тем, требовавшим языка более богатого изобразительными и интонационными возможностями) начинает пользоваться разнообразнейшими конструкциями, не чуждаясь самых сложных и разветвленных, когда это может помочь заданию. Господству простоты он придает в сти-

хах более гибкий характер. Общий тон ее не нарушен. (Такие места — эпизоды, воспринимаемые на основном фоне, выделяясь на нем, но и соотносясь к нему). И если проза Пушкина отличается от его поэзии простотой своей молекулярной структуры, то это не потому, что поэзия не проста, но потому, что проза еще проще. Она еще сильнее, чем та, стремится уйти от витийства, от тяжелых украшений реторики и книжных хитросплетений синтаксиса. Она проще, но вместе с тем и однообразнее поэзии.

Но если «пейзаж» из «Медного всадника» разнится своим богатым движением от величавой медлительности скованного строфикой и торжественностью «Анчара», то принцип образности сохраняется здесь тот же. Весь отрывок — представляющий и в оригинале некое автономное целое — построен из двух частей. Одна — прямое описание. Другая — развернутое сравнение. Уже в описании ясно чувствуется метафоричность. «Н а с ы т я с ь разрушеньем», «у т о м я с ь н а г л ы м б у й с т в о м», Нева в л е ч е т с я обратно, л ю б у е т с я возмущеньем, и небрежно п о к и д а е т свою д о б ы ч у. Она представлена как нечто живое, как чудовище, как хищник, как огромный зверь. Этот образ поддерживается на всем протяжении поэмы («р а з ъ я р е н н ы е воды», «х и щ н ы е волны», «л е з у т волны, к а к з в е р и, в окна», «Нева обратно ш л а, г н е в н а, бурлива», «пуще, пуще с в и р е п е л а, п р и п о д ы м а л а с ь и р е в е л а... и, наконец, о с т е р в е н я с ь, на город к и-

нулась»). И даже там, где поэт отступает от этого мрачного образа чудовища-зверя, Нева все сохраняет характер одушевленного существа («Нева металась, как больной в своей кровати беспокойной», «Мрачный вал плескал на пристань, ропща пени и бьясь о гладкие ступени, как челобитчик у дверей ему не внемлющих судей»). Тут система образов, очень выпуклых, смелых и даже парадоксальных. Возьмем хотя бы сравнение реки с мечущимся больным или с челобитчиком, который тщетно стучится в судейские двери. Образы поставлены, так сказать, поперек текста, то есть самым заметным способом. Они построены все в одной эмоциональной гамме — от жалобы и горя к возмущению и бунту: страдающий больной, несчастный проситель, разъяренное чудовище. Здесь можно видеть, между прочим, всю условность разделения метафоры и сравнения. Пусть одна превращает данный предмет в какой-то иной, а другое только уподобляет их. Пусть одна есть метаморфоза или подстановка объектов, а другое — просто сопоставление. У художника современной цивилизации метафора не является прямым потомком мифа или заменой его. Когда Пастернак пишет о солнце, бодающем палисад, то это не значит, что для него солнце—род быка, но это значит, что он сравнивает солнце с быком. В основе метафоры всегда — реальное зерно уподобления. На примере Пушкина мы видим, как легко одна форма переходит в другую. Волны реки

сравниваются со зверями, лезущими в окна, и та же река представлена как большой разъяренный зверь. Метафора — это сравнение с обрубленными связями. В конце концов только слово «как», опущенное или наличествующее, отделяет их друг от друга. Правда, оно много весит. Оно показывает глубину и развитие процесса. Но перед нами не разные явления, а разные стадии.

Вторая часть «пейзажа», состоящая из развернутого сравнения, является как бы самостоятельной картиной, подробности которой должны соответствовать подробностям основного описания. Этот доведенный до деталей параллелизм построен не по линии поэтической красивости, а по линии характерной выразительности. Такие сравнения были широко использованы в прозе Л. Толстым, у которого они являются даже как бы специфическим стилевым признаком (сравнение светского салона с прядильной мастерской, а Анны Шерер — с ее хозяином, пускающим веретена в действие и следящим за их ровным ходом; жизнь, детально уподобленная китайскому фонарю; старый, но оживающий дуб — и внутренняя работа чувства у Андрея Болконского). Они одинаково уместны и в патетических и в «прозаических» местах (ср. у самого Пушкина подробное сопоставление графа Нулина с крадущимся котом). Это и создает легкость усвоения их прозой, даже тогда, когда последняя так ориентирована на простоту и так чуждается нарядности, как проза Толстого. Но пушкинская проза пошла в

этом отношении еще дальше: ее нагота не могла мириться и с этими параллелизмами.

5

Мы видим, что между принципами прозы и стихотворной поэзии у Пушкина действительно существовало строгое и резкое различие. Поэзия его гораздо охотнее прибегает к средствам образной выразительности, пользуется ими иначе и разнообразнее. Она вообще богаче средствами, свободнее и в строении фразы, и в интонации, и в обращении со словом. Проза строже, голее, существеннее. Она стремительнее в словесном темпе, в развитии действия. Различие здесь настолько резко, что можно говорить о сознательном и намеренном противопоставлении. Вяземский мог с правом сказать о Пушкине: «Прозаик крепко-накрепко запер себя в прозе, так, чтобы поэт не мог и заглянуть к нему». Но разница была бы еще ощутительнее, если бы мы взяли для сравнения не пушкинские стихи, а стихи какого-либо иного поэта. Ведь правило простоты действовало у Пушкина повсюду и с силой, которой не знали другие. Тот же Вяземский недаром замечает: «Такое хладнокровие, такая мерность были естественными свойствами дарования его». По своей простоте проза Пушкина — явление едва ли не единственное в литературе.

Но понять и почувствовать это можно не столько путем сравнения прозы и стихов, между которыми всегда — или почти всег-

да — будут различия, вызванные разностью этих видов искусства, сколько на фоне соседствующих и противоположных установок внутри самой прозы.

В книге «Два поэта» я попробовал сделать такое сравнение между Пушкиным и Гейне. И действительно, проза Гейне, которая является прозой «чистых кровей», то есть выдержанной в одном принципе, лишенной эклектизма, как и пушкинская, но которая противоположна ей по многим, притом основным, свойствам, чрезвычайно пригодна для подобного сопоставления. Стилевые особенности каждого автора могут выступить здесь с особой яркостью, причем, так как у обоих поэтов их литературные принципы воплощены со всей силой и богатством, то и сопоставление не будет тем элементарно-дидактическим контрастом дурного и хорошего, литературного порока и художественной добродетели, когда одна из сторон берется просто для того, чтобы оттенить достоинство другой, как в классическом диалоге второй, побочный собеседник служит лишь для того, чтобы первый и главный мог за его счет изощрять свой ум и находчивость. Но в упомянутой работе предметом исследования был Гейне, и сравнение его с Пушкиным могло помочь русскому читателю уяснить себе чуждую нашей литературной традиции манеру писателя, так мало освоенного, несмотря на многочисленные переводы (или, может быть, именно благодаря им). Этот мотив сейчас отпадает. Кроме того, сравнение

с иностранным автором имеет тот недостаток, что текст приходится переводить, а при переводе он теряет много особенностей и даже приобретает другие, ему несвойственные. Если же оставить без перевода, то тексты получаются не только в разных языковых планах, но как бы и в разных литературных ключах, становятся не вполне соизмеримыми. Наконец такого рода сравнение, полезное для понимания различия художественных установок, все же отрывается от конкретной исторической и литературной среды. Поэтому, хотя у нас нет писателей, у которых стилевая установка, противоположная пушкинской, выражалась бы с такой же силой, как у Гейне, то есть более или менее адекватно Пушкину, а в тех случаях, когда художественная адекватность существует, самая установка не столь решительно отлична, все же гораздо полезнее показать Пушкина в окружении его непосредственных предшественников и современников. Если стиль и воспринимается сразу, непосредственно (иначе искусство не достигало бы своей цели), то познается он через сравнение. И если большинство современников много слабее и беднее Пушкина, если некоторые из них бедны и безотносительно к нему, если Пушкин не мог найти себе равного противника, и поэтому сравнение неизбежно кое-что потеряет в богатстве и убедительности, то зато иногда и самые недостатки выражают стилевую идею с бо́льшей наивностью и прямотой.

Карамзин.

Я видел один из древних разбойничьих замков. Он лежит на возвышении и обведен со всех сторон широкими рвами, которые прежде были наполнены водою. Тут, в высоком тереме, сидели мать и дочь за пяльцами, и поглядывали в окно, когда муж и отец, как голодный лев рыскал по лесам и полям, ища добычи. «Едет! идет!» — кричали они, и мосты гремели и опускались — гремели и опять подымались — и грабитель был безопасен в объятьях своей жены и дочери. Тут раскладывались похищенные богатства, и женщины от радости ахали. Тут несчастные путешественники, которые в тот день попались в руки злодею, заключались в подземную темницу, в двадцать семь сажен глубиною, где густой воздух спирался и тяготил дыхание и где гром цепей был им первым приветствием.

Иногда бедный отец прибегал к сим широким рвам, и смотря на сии острые башни, восклицал: «Отдайте мне сына, и возьмите все, что имею! Нещастная мать день и ночь крушится; печальная невеста всякий час слезами обливается. Отдайте матери сына и невесте жениха!»

Стой, воображение! — сказал я сам себе — и заплатил два гроша сухой старухе и уродливому мальчику, кото-

рые показывали мне замок. Он издавна стоит пустой и начинает уже разваливаться.

(«Письма русского путешественника»).

Жуковский.

Уже ночь раскинула покров свой и серебристая луна явилась в тихом своем великолепии. Морфей помавает маковой ветвью, и сон с целебной чашей спускается на землю. Все тихо, все молчит в пространной области творения; не слышно голоса кузнечика, и трели соловья не раздаются уже по роще. Спит ратай, спит вол, верный товарищ трудов его, спит вся натура. Один я не могу сомкнуть глаз своих, одному мне чуждо всеобщее успокоение. Встану и пойду... Как величественно это небо, распростертое над нами шатром и украшенное мириадами звезд! А луна?.. Как приятно на нее смотреть; бледно-мерцающий свет производит в душе какое-то сладкое уныние и настраивает ее к задумчивости.

(«Мысли при гробнице»).

Ф. Глинка.

На мшистом камне Неведомая поставила арфу свою, и ветер извлекал из нее звуки, которые проникали сердце до самой тайной глубины его: они мучили и услаждали душу! Иногда она сама касалась арфы своей, и тогда чув-

ство, огонь и свет, с силою вылетали из-под гибких перстов красавицы. — Между тем, молча, указывала она на тихие развалины, на город, сквозь сон шумевший, и с любовью смотрела на небо, с которого, казалось, и на нее смотрели...

(«Неведомая»).

Пушкин

Луна сияла; все было тихо; топот моей лошади один раздавался в ночном безмолвии. Я ехал долго, не встречая признаков жилья. Наконец увидел уединенную саклю. Я стал стучаться в дверь. Вышел хозяин. Я попросил воды, сперва по русски, а потом по татарски, Он меня не понял. Удивительная беспечность! В тридцати верстах от Тифлиса, и на дороге в Персию и Турцию, он не знал ни слова, ни по русски, ни по татарски.

(«Путешествие в Арзрум»).

Марлинский.

Дико прекрасен могучий Терек в Дарьяльском ущельи. Там, как гений, черпая силы из небес, борется он с природой. Инде светел и прям, как меч, рассекший гранитную стену, сверкает он между утесами. Инде, чернея от гнева, рвется и роется, как лютый зверь, под вековые громады: отрывает, рушит, катит вдаль их обломки. И бурная ночь,

когда запоздалый путник, завернувшись в косматую бурку, озираясь едет по забережью, висящему над пучиною Терека, все ужасы, какие только породить может досужее воображение, ничто в сравнении с истинными, его одолевающими. С глухим шумом крутятся дождевые потоки под ногами, падают на голову со скал, нахмуренных над нею и каждый миг грозящих подавлением. Вдруг как лава прорывается молния — и вы с ужасом видите только черную расторгнутую тучу над собою, а под собой зияющую бездну, утесы по сторонам, и навстречу вам с крутизны ревущий, прыщущий Терек, осыпанный огненной пеной. На один миг видите вы, как мутные, буйные волны его, словно адские духи, скачут, прядают, мечутся в бездну со стоном, пораженные мечом архангелов. Вслед им с грохотом катятся огромные камни. И вдруг, после ослепительного озарения молнией, вы опять погружены в черное море ночи; и вдруг за этим раздается выстрел грома, зыблющий основание скал, будто тысячи гор рушатся друг на друга: так вторят отголоски удару небес. Потом громкий, протяжный гул, будто стон оторванных с корней дубов, или звук сокрушенных скал, или вой раздавленных в бездне великанов, сливается с шумом ветра, и ветер превращается в ураган, и дождь низвергается ливнем. И

снова молния слепит вас, и снова гром, на который отвечает вдали рокот обвалов, оглушает... камни сыплются мимо и звучно падают в воду. Испуганный конь упирается, садится назад, фыркает, трепещет, грива его хлещет в глаза всадника, и всадник творит невольную молитву.

(«Аммалат-бек»)

Гоголь.

Какое странное, и манящее, и несущее, и чудесное в слове: дорога! И как чудна она сама, эта дорога! Ясный день, осенние листья, холодный воздух... покрепче в дорожную шинель, шапку на уши, теснее и уютней прижмемся к углу! В последний раз пробежавшая дрожь прохватила члены, и уже сменила ее приятная теплота... Кони мчатся... Как соблазнительно крадется дремота и смежаются очи, и уж сквозь сон слышатся: и «Не белы снеги», и сап лошадей, и шум колес, и уже храпишь, прижавши к углу своего соседа. Проснулся — пять станций убежало назад; луна, неведомый город; церковь со старинными деревянными куполами и чернеющими остроконечьями; темные бревенчатые и белые каменные дома; сиянье месяца там и там: будто белые полотняные платки развешались по стенам, по мостовой, по улицам; косяками пересекают их черные, как уголь, тени; по-

добно сверкающему металлу, блистают вкось озаренные деревянные крыши; и нигде ни души: все спит. Один-одинешенек, разве где-нибудь в окошке брезжит огонек: мещанин ли городской тачает свою пару сапогов, пекарь ли возится в печурке — что до них? А ночь!.. Небесные силы! Какая ночь совершается в вышине! А воздух, а небо, далекое, высокое, там, в недоступной глубине своей, так необъятно, звучно и ясно раскинувшееся!.. Но дышит свежо в самые очи холодное ночное дыхание и убаюкивает тебя, и вот уже дремлешь и забываешься, и храпишь — и ворочается сердито, почувствовав на себе тяжесть, бедный, притиснутый в углу сосед. Проснулся — и уже опять перед тобой поля и степи; нигде ничего! везде пустырь, все открыто. Верста с цифрой летит тебе в очи; занимается утро; на побелевшем, холодном небосклоне золотая бледная полоса; свежее и жестче становится ветер: покрепче в теплую шинель!.. Какой славный холод! какой чудный, вновь обнимающий тебя сон! Толчок — и опять проснулся. На вершине неба солнце. «Полегче! легче!» слышится голос; телега спускается с кручи; внизу плотина широкая и широкий ясный пруд, сияющий как медное дно, перед солнцем; деревня, избы рассыпались на косогоре; как звезда блестит в стороне крест сельской церкви;

болтовня мужиков и невыносимый аппетит в желудке... Боже! как ты хороша подчас далекая, далекая дорога! Сколько раз, как погибающий и тонущий, я хватался за тебя, и ты всякий раз меня великодушно выносила и спасала!

(«Мертвые души»).

Как легко заметить, и на этот раз выбраны описания. Они являются характерными показателями стиля. Это как бы окна, позволяющие заглянуть в его сущность. Наивность некоторых из них, чрезмерная раскрытость намерения сразу бросается в глаза. Нетрудно, конечно, современному читателю посмеяться над пейзажем Жуковского или Федора Глинки. Гораздо труднее «понять» его. Едва ли не большинству он покажется просто чепухой, блажью. Но самая тема пейзажа Жуковского: тишина и красота ночи, которой противоречит беспокойство, тоска человека, не кажется странной и сейчас. Это — основа многих и многих, в том числе современных, описаний: и в стихах и в прозе. Значит, вызывает недоумение не мысль, не тема, а то, как написано. Дело в художественном выражении. Мы в нем видим теперь сплошное и нелепое заблуждение. Может быть, мы и правы: время обессмыслило пафос Жуковского и придало ему комическую окраску. Но назвать заблуждением не значит еще объяснить. Прозу Жуковского или повести Карамзина можно читать теперь только по обязанности. Но ведь в свое время этих пи-

сателей любили, ими увлекались, над ними даже плакали. Они писали так, а не иначе, рассчитывая на сочувствие, пониманье. Тут была цель, система, оправданность. И мы должны спросить себя, какая стилевая идея выразилась в каждом из этих описаний? Каков художественный смысл каждого? Это — путь, обратный тому, которым мы шли до сих пор, но и он может привести к цели.

У Карамзина перед нами — театрализованно-патетическое описание. Оно впечатляет, а не несет познавательную функцию. Оно явно рассчитано на эмоциональное восприятие. Это желание растрогать, но не потрясти. Поэтому патетика носит умеренный характер, разбавленный рассудительностью и смягченный «круглой», не резкой манерой письма. Тема пейзажа — рыцарский замок в Северной Германии. Карамзин путешествует и рассказывает о виденных им достопримечательностях. Мы должны были бы ожидать описания. Но описания нет. Оно драматизировано. Оно представлено как действие, как мысленная инсценировка. Это — театрализованная фантазия на тему о средневековом замке. Это — лирически-условное воспроизведение прошлого. Оно написано человеком, который читал не только «Вертера», но и «Геца». Вкус к старине разбужен, и предчувствие романтизма сквозит по еще условным строкам. Тут — тема, которая очень скоро станет едва ли не основной в европейских литературах. Ее повторит Гейне в стихах своей «Harzreise» («Steiget auf, ihr alten Träu-

ne»)[1]. Но у Гейне, у Уланда, у самого Гёте в его юношеской драме она имеет иной, более личный, взволнованный, лирический оттенок. Их увлекает живописная сторона средневековья, запах истории, своеобразие характеров. Карамзин не описывает замка. Развалины не интересуют ни его, ни публику, к которой он обращается. Готическая архитектура для них — варварство. «Русский путешественник» уже останавливается с художественным любопытством у средневекового замка, но его занимает не живописная, не «поэтическая», а морально-патетическая сторона предмета. Отсюда—структура описания, драматизированная выразительность, сценические эффекты, абстрактный колорит. Сцена первая: мать и дочь мирно сидят за пяльцами. Сцена вторая: рыцарь возвращается из набега, таща добычу и ведя пленников. Сцена третья: несчастный отец приходит со слезами умолять о выкупе сына. Старик играет благородного отца, и играет с достоинством. Он произносит хорошо построенную и логически правильную речь. Она коротка, но если бы это была повесть, то и речь была бы длиннее. Рамки путевых записей ограничивают автора (к его выгоде, думаем мы; к его невыгоде, думали читатели). Каждая фраза начинается со слова «тут», и это создает патетическую интонацию. Эпитеты подобраны так, чтобы возбуждать жалость и участие: «нещастные путешественники»,

[1] Подымайтесь вы, старые грезы!

«нещастная мать», «бедный отец», «печальная невеста». Даже разбойник-рыцарь умилительно падает в объятия супруги. Некоторые детали — как бы род или замена театральных эффектов: гром цепей, одеваемых на пленников, отец, прибегающий молить за сына, подземные темницы, мосты, которые гремят и опускаются. В последнем случае — прямая изобразительность в строе и звуковом составе фразы («мосты гремели и опускались, гремели и опять подымались»). Даже чисто деловая подробность о тайнике глубиною в двадцать семь сажен, эта голая цифра, звучит здесь не как описательно-выразительная деталь, подобно аналогичной подробности у Пушкина, но, сообразно с общим строем, как деталь патетическая. Речь старика своим правильным патетизмом напоминает абстрактную реплику классической трагедии: «Отдайте матери сына и невесте жениха!» Недостает только стихотворного размера.

Карамзин — светский человек, живо интересующийся всем новым, что встречается на его пути, но вместе с тем автор, который хорошо знает своего читателя и учитывает его вкусы и потребности. Соответственно этому он и отбирает материал для своих путевых записок, очень обдуманных, несмотря на их калейдоскопичность и почти небрежную легкость. Отсюда множество вставленных историй и анекдотов, имеющих только косвенную связь с путешествием, но занимательных самих по себе, вроде рассказа о храбром

и несчастном Танкреде или о единоборстве рыцаря с собакой. Карамзин — превосходный causeur, рассказчик, умеющий приятно занять внимание собеседников. Это — хорошо воспитанный человек общества, отнюдь не холодный себялюбец или насмешник, но чувствительный и благосклонный ко всему и ничем сильно не увлеченный, кроме, может быть, красот Натуры. Он — сторонник определенной поэтической школы, но чуждый фанатизма и терпимый. Его пламя горит ровным, умеренным светом, не знающим вспышек. Его проза и развлекательна и поучительна. Она далека от того, чтобы внушать что-нибудь со страстью. Она стремится дать каждому что-либо подходящее, исподволь воспитывает публику и сама попадает в сильнейшую зависимость от нее. Карамзин знает, что читатель ждет от него не описания замка, но трогательной и поучительной картины. Он и дает ее. И когда он замечает, что она готова выпасть из тона светской беседы, он резко меняет интонацию. Он как бы с легкой улыбкой извиняется перед читателем за то, что позволил воображению увлечь себя, и читатель, легко и улыбаясь, прощает его. Он иронией нейтрализует слишком обнаженную патетику. Он это делает, как ученик Стерна. Проза жизни противопоставлена фантазии: и вдруг оказывается, что замок пуст и разрушен и что рядом с поэтом только старуха и уродливый мальчик. Но как далека эта мимолетная и безобидная ирония от стерновской!

«Письма русского путешественника», в противоположность повестям Карамзина, можно читать и сейчас. Они живы, занимательны, разнообразны по содержанию, написаны гораздо проще, чем те. В Карамзине отсутствовала глубина, но в нем была широта интересов и какое-то культуртрегерство. Он — художник вполовину и поневоле. Он — художник прикладного, иллюстративного свойства. Он оформляет вкусы, показывает на примере, какова должна быть культурная повесть европейского типа, проводит новые веянья, он удовлетворяет потребности в новом, «общежительном» языке, который дал бы литературе возможность войти в быт. Его произведения держатся (да и держались) не собственной ценностью, а значением нового шага. Письма, где его цель культурного посредника выступает особенно отчетливо, — в то же время и самая реалистическая из его книг: неудивительно, что она в наибольшей степени сохранила свою жизненность. И когда от нее переходишь к лирическим страницам Жуковского, то кажется, что делаешь в истории шаг назад. «Мысли при гробнице» написаны совсем еще юношей, почти подростком, находившимся под сильным влиянием своих современников, в особенности Карамзина. Они в известном смысле старше карамзинской прозы, так как витийственнее, пышнее, архаичнее по языку и приемам. Вместе с тем, многие особенности школы Карамзина выражены здесь в еще преувеличенном виде. Но самая чрезмерность выра-

жения, свойственная юношескому письму, обнажает стилевой замысел, идею стиля сильнее, чем это сделал бы опытный писатель. Если карамзинское описание замка — инсценировка в театрально-патетическом роде, то здесь перед нами, пользуясь определением Батюшкова, — элегия в прозе. Это — установка лирическая и эмоциональная. Автора занимает не предмет сам по себе, а чувство, которое он в нем вызывает. Он явно хочет передать не столько картину ночи, сколько свое настроение[1]. Пейзаж нужен ему как контраст к его душевному состоянию. Здесь то же отношение, что и в ночном пейзаже из «Полтавы». Но там картина ночи использована как драматический эффект, применительно к различным объективированным ситуациям. Она приобретает тот или иной оттенок, в зависимости от того, чьими глазами она воспринимается. Здесь — непосредственно лирическое восприятие, от себя, выдержанное в одном тоне. Поэтом владеет

[1] Разумеется, во всяком пейзаже есть какая-нибудь доля «настроения». Если б этого не было, то пейзаж бы нас не трогал, а художник бы его не написал. Но все зависит от степени. Одно дело, когда настроение является обертоном, цветным лучом, окрашивая собой более или менее заметно реальность, но не поглощая ее; другое дело, когда пейзаж служит лишь покровом чувства, его предметным псевдонимом, иероглифом души, тонкой оболочкой эмоции. Пейзаж никогда не пишется для пейзажа. Но разной бывает степень его реалистической плотности и разной — его функция, его смысл.

мысль о смерти, и мысль о смерти противостоит этой величавой и кроткой ночи, и поэт старается влить в нас ощущение величавости и тишины, которой ночь проникнута в его восприятии, для того, чтобы тем выразительнее выступила мрачная основная тема. И вот все средства приноровлены к тому, чтобы достигнуть этой цели. Все средства? Но он владеет лишь теми, которые литература его времени в состоянии ему предоставить: он тут еще не новатор, а ученик. Это — витийственность классицизма, которая должна передать величавость ночи и мрачную грандиозность мысли о смерти. Это — повышенная, но неопределенная эмоциональность сентиментализма, где найдет выражение растроганность автора и благостная тишина природы. Действительно, его пейзаж представляет собой сочетание классической и сентиментальной поэтики. Господствует настроение сентименталиста, но еще очень крепка классическая выучка. От классицизма — условная эмблематика, свойственная и живописи этого стиля: Морфей помавает маковой ветвью, сон ниспускается на землю с целебной чашей, причем этот набор образности и обязательных атрибутов, ставший вторым «поэтическим» языком, заимствован из мифологии. Вместо того, чтобы конкретно описывать, поэт прибегает к общепринятому образному шифру, метафорическая действенность которого к тому времени уже так стерлась, что он превратился в собрание почти понятийных зна-

ков. Но все же, благодаря их привычной ассоциативной связи с «высокой» поэзией, ввод их придает описанию оттенок приподнятости и торжественности. От классицизма же такие многозначительные и несколько отвлеченные определения, как «пространная область творения», архаичность и выспренность лексики («помавает», «ниспускается», «ратай»), быть может, и характер метафор («ночь раскинула покров свой», «небо, распростертое над нами шатром»). Эти особенности прослеживаются в той или иной степени у всех русских сентименталистов, но по существу они являются отголосками предшествовавшей, классической поэтики. Прибавьте к этому абстрактность пейзажа, не имеющего локальной характерности, которую впоследствии так ценили романтики: «роща», «трели соловья», спящая Натура, — все общо, все происходит нигде и везде, в «пространной области творения»; конкретное, точное, непосредственное восприятие отсутствует, расплылось в настроение. Прибавьте также логическую, старательную расчлененность описания, примерную правильность противопоставлений, обстоятельность которых так странно, на нынешний взгляд, согласуется с эмоциональной приподнятостью тона: спит ратай, спит вол, спит вся натура, один я не могу заснуть; — все тихо, все молчит, не слышно работы кузнечика, не раздаются трели соловья; — как величественно небо... мириады звезд... а луна? — Повторения слов являются здесь одновременно и памятными знаками

смысла, отделяющими каждое логическое звено, и средством эмоционального воздействия. Но это уже такие особенности, где установки классицизма и сентиментализма встречаются и которые одинаково принадлежат обоим направлениям. Абстрактность пейзажа — от классицизма, но то, что пейзаж пропитан настроением — черта, внесенная сентименталистами. Логическая правильность описаний — пережиток классической поэтики, но и ей новая школа сумела придать иной характер эмоциональностью интонаций. Встречу разных стилевых установок можно проследить и внутри отдельных выражений или даже слов. Так, эпитет «бледномерцающий» (свет) обязан своим бытием эстетике русских «ложноклассиков», культивировавших такие богатые и пышные составные эпитеты. Но содержание его и применение: «бледномерцающий свет производит в душе какое-то с л а д к о е у н ы н и е» — обнаруживает ученика Карамзина и Юнга.

Таким образом, если руки—руки классика, то голос — голос сентименталиста. Не только тот факт, что пейзаж исполнен «настроения», но и самый характер последнего говорит об этом. Здесь жалоба созерцательной души, пораженной печалью и ужасом, которым она не может найти противодействия в себе, да и не хочет искать его. Самая печаль принимает у нее оттенок чего-то приятного. В самой тоске открывается источник удовольствия. Она любит свое страдание, пестует его, и страданье лишается жа-

ла, становится почти отрадой. Это — мягкая минорная гамма, это — мелодия неопределенная и вялая. Минор здесь не ранит. Трагизм ему чужд, хотя тема, быть может, его и требует. Когда вышла первая книга Гейне, то критики писали, что этот поэт развязывает и возмущает стихии, вызывает бури вместо того, чтобы их заклинать. К Жуковскому такой «упрек» никак не был бы приложим. Ему нечего заклинать, ибо он и не возмущал. Он хочет вызвать не страстный отклик, а растроганное сочувствие. Поэтому у него: «сладкое уныние» и «задумчивость». Поэтому он говорит о том, как приятно смотреть на луну (наивность, выдающая установку). Поэтому у него и контраст между природой и мрачной мыслью о смерти, который должен был бы явиться осью этого короткого лирического произведения, в сущности не выходит или выходит только отчасти. Витийственная торжественность растворяется в созерцательной чувствительности. Краски блекнут. Ибо меланхолическая мягкость перенесена в самое описание природы. Одно нейтрализуется другим. Изобразительность теряет свою энергию. Лермонтов, стихотворение которого («Выхожу один я на дорогу») построено на сходном лирическом контрасте, находит беспримесные, чистые краски: в небесах торжественно и чудно, звезда говорит со звездой, пустыня внемлет богу, — и когда вступает личная тема, тема тоски и недоумения, то она убедительна, она подготовлена эмоциональной логикой от

противного, и потому противопоставление оправдано и энергично.

Из всего сказанного не трудно заключить, что описание Жуковского сделано по принципу поэтической прозы (обилие метафор и сравнений, эмоциональность эпитетов, риторическая конструкция фразы), и принцип этот в большой степени оправдан установкой на настроение (другое дело, насколько удачно он применен). Но «настроение» у Жуковского или Карамзина означает нечто совершенно иное, чем в пейзаже современного художника. Когда пишет Чехов или писатель наших дней, то «настроение» заключается в том, что он стремится передать наиболее остро свое восприятие вещи, как она представилась в данный момент нашим чувствам. Субъективное скрыто здесь в объективном, эмоция в реальности, лирика в предмете. Настроение создается подбором впечатлений так, чтобы они образовали какой-то общий эмоциональный фон, на котором выступает и осмысливается пейзаж, фон, иногда только чувствуемый, не определенный явственно словом — и тем лучше, если только чувствуемый. Опасность здесь та, что подобного рода описание может распылиться на ряд ощущений и что субъективное восприятие исказит объект. Она умеряется тем, что художник стремится выбрать наиболее характерный, типовой момент. В классической форме таких описаний — у Чехова, у Толстого, у которого пейзажи не только эмоциональны, но и в большой степени «психо-физиологичны», то

есть даны через ощущения, и притом не столько зрительные, сколько через слуховые, осязательные, мышечные, телесные (охота, косьба) — существует равновесие между субъективным моментом и природой, причем главенство остается за последней. Настроение здесь так неразрывно связано с предметом, являющимся его носителем, что воспроизвести его можно только через острую и характерную конкретность. У Жуковского же или Карамзина настроение — не эмоциональный тон восприятия, а чувства, испытываемые или высказываемые по поводу природы. Пейзаж — тема, на которой разыгрываются вариации чувства. Это — иногда только предлог для внутреннего монолога. Настроение становится почти оценкой. Оно не входит в восприятие, а существует раздельно от него, не смешиваясь, как масло и вода. Назвать луну приятной — это значит только сказать, что луна мне нравится и доставляет удовольствие, но не значит определить какое-либо ее свойство. Настроение, данное вне восприятия, не побуждает искать предметную характерность. Отсюда тяга к абстрактности пейзажа, к его всеобщей, типовой правильности. Во всем описании Жуковского только одна живая деталь: о «р а б о т е» кузнечиков. Он описывает не только то, что он видит или слышит, а и то, что он м о г б ы видеть и слышать, но чего сейчас нет (трели умолкнувшего соловья; спящий земледелец и его вол и пр.). Непосредственность впечатления вовсе исчезает. Конечно, Жуковские и Карам-

зины любили природу. Они как будто открывали ее наново, после веков эстетически условного ее восприятия. Они первые у нас, несмотря на частую отвлеченность своих пейзажей, начали находить в ней особенное, местное, неповторимое. Но когда они пытались изобразить это особенное, они приходили к очень «прозаическим», детальным, информационным описаниям, почти реестрам ее красот, оживляемым только возгласами восхищения. Поэзия и правда как-то не совмещались. Оставался выбор: либо настроение без природы, либо природа без настроения.

Пушкин далек и от импрессионистов и от живописцев условно-сентиментального пейзажа, ибо ему чужда установка на настроение. Проза Жуковского и Карамзина (если иметь в виду Карамзина-беллетриста, а не историка, сохранившего до конца известное обаяние в глазах Пушкина) для него — пройденный этап развития. Эмблематика описания, родственная аллегории и переходящая в нее, пользование мифологическими образами, которые мы еще встречаем в его стихах, хотя иногда и в ироническом или даже пародийном плане, все это совершенно отсутствует в его прозе. Природа у него не абстрактна, а локальна и характерна. Его пейзаж реалистичен. Условности не остается тут места, равно как и лирике или, вернее, лирическим размышлениям по поводу своего чувства, которые заменяли лирику у предшественников Пушкина. Наоборот, с пейзажем чеховского типа, у него, несмотря на всю огромность не-

торического и литературного расстояния, уже больше точек соприкосновения. Это — краткость описания, немногочисленность деталей, стремление к выпуклой и характерной подробности. Пушкин старается рисовать скупыми чертами, по которым читатель мог бы уже восстановить остальное. У него, как и у Чехова, большое доверие к читателю, додумыванию которого он представляет широкий простор. Впрочем, здесь действует, вероятно, соображение — сознательное у Чехова, быть может, неосознанное у Пушкина — о том, что короткое описание — самое наглядное и легче всего воспринимается. (Соображение это так элементарно, что невольно возникает вопрос, почему же оно другим не пришло в голову, то есть почему существуют длинные описания. Но дело в том, что оно может быть заслонено иной общей установкой: на декоративность, лиризм и т. д. Пейзаж с его красками и живописностью может приобрести самостоятельное значение. При известной направленности самые простые вещи не приходят в голову, ибо голова занята другим.) Поисков определяющей, если можно, единственной, детали Пушкин еще не знает. Он только инстинктивно приближается к ней, когда какая-нибудь неожиданная подробность в силу своего острого излома группирует вокруг себя, как вокруг центра, все остальное. Пушкинское описание построено на тоне. Чеховское и даже толстовское — на оттенке. Пейзаж у Пушкина преимущественно зрительный. В нем еще отсутствует эмоциональ-

ный обертон ощущения, приближающий вещи к человеку, устанавливая между ним и миром как бы телесную связь. Это — несомненно черты, роднящие Пушкина с предшествовавшей ему литературой. Но зрение Пушкина достигает большой остроты, неведомой там. Его детали, несмотря на стилистическую скромность, часто разительны и застревают в памяти, как единственная деталь импрессионистов («Водопроводы доказывали присутствие образованности. Один из них поразил меня совершенством оптического обмана: вода, кажется, имеет свое течение снизу вверх».) Самая подспудность эмоции в пушкинских пейзажах, затаившаяся где-то в порах описания, между словами и фразами, в учащенном биении ритма, в намеке, проступившем сквозь сдержанность письма,—сближает их с чеховской манерой. Но диктуют ее иные принципы, и достигается она другим путем. У Чехова, который здесь берется как явление типовое, как представитель определенной степени литературного развития, вобравшего в себя лучшие элементы импрессионизма и доведшего пейзаж до огромной выразительности и совершенства, у Чехова «настроение», эмоциональный тон, преломление окружающего сквозь личное восприятие — сознательный принцип. У Пушкина — побочное, нечаянное следствие. Установка Чехова — мир, как я его вижу. Установка Пушкина — мир, как он есть. Гейне как-то сказал, что природа пожелала узнать, как она выглядит, и создала Гёте, в произведениях которого она отра-

зилась. Эти слова можно применить и к Пушкину. Разумеется, речь идет снова только об относительном различии. Художник не может изобразить мир иначе, чем сквозь призму своего «темперамента». Это условие впечатляемости искусства. Но одни сознательно пользуются этим преломлением, как мощным художественным фактором, еще усиливая его действие; другие стараются внести поправки к его неизбежному влиянию, и хотя тоже утилизируют его живую энергию, но стараются сделать это менее заметно, не подчеркивая. Так и Пушкин-пейзажист хочет как бы вовсе вывести себя, свою личность из «игры».

У зрелого Жуковского — эпохи двадцатых годов — выработалась проза, во многом отличная от стиля его ранних повестей. Она почти сплошь описательна и притом пейзажна, и в те — довольно, впрочем, редкие — моменты, когда не сводится к утомительному каталогу красот природы, сделанному толково и порой с необычайной, озадачивающей обстоятельностью (см. письма о Саксонской Швейцарии, где обсказана почти каждая скала), дает образцы неторопливого, простого, выразительного повествования о виденном. Это — живопись, отчасти напоминающая Гёте в его «Путешествиях», с их благожелательной, мягкой и несколько замедленной манерой, с их подробным выписыванием деталей, с их ясным колоритом. Но это Гете без того, что делает нам и сейчас его интересным и близким, без широты его запросов, без его тонкой наблюдательности поэта и ученого,

без богатства его ассоциаций, словом, Гёте минус его универсальный ум:

Солнце выглянуло из туч и ударило на прелестный Андерматт в самую ту минуту, как я выходил из Урнерского свода. Ничто не может быть очаровательней этой противоположности: вдруг после густого мрака пещеры видишь светлую, окруженную зелеными холмами долину, и в глубине ее веселая деревня. Зрение обмануто: думаешь, что перед тобою низкие дерновые пригорки; но эти пригорки не иное что, как вершины высоких гор, окружающих скрытую меж ними долину, и близкие к снежной вершине С. Готара. Я ночевал в Андерматте, который, через минуту после моего прихода, исчез в тумане: пошел дождь, смешанный со снегом, но к утру все миновалось; осталась одна клубящаяся мгла над высотами, и окруженный ею, взошел я на вершину С. Готарской дороги: неописанное зрелище Природы, которой здесь нет имени! ибо здесь она ни с чем знакомым не сходствует; кажется, что стоишь на таком месте, где кончается земля и начинается небо; перед тобой равнина, вымощенная огромными голыми плитами гранита; кругом низкие холмы, но уже не зеленые, ибо здесь и трава исчезает, а снежные или просто нагие, растреснутые утесы; с одной стороны маленькое, светлое озе-

ро, не более дождевой лужи; из него тихо бежит ручей; с другой стороны также озеро и также тихий ручей. Это Тессин и Рейсса; здесь они навсегда разлучаются; отсюда бегут один на Юг другая на Север, и в быстром течении разрывают гранитные горы.

(Из писем о Швейцарии).

Если интонации и общая обстоятельная манера письма напоминают Гёте, то порой энергия определений и неукрашенная выразительность заставляет вспоминать Пушкина. «Нагие, растреснутые утесы», «равнина, вымощенная огромными голыми плитами гранита», «Природа, которой здесь нет имени», ибо она «ни с чем знакомым не сходствует» — это сказано сильно! Описание перехода из мрака пещеры в светлую долину предваряет в какой-то мере краски и обороты «Путешествия в Арзрум» (спуск в Грузию). Это — язык смелый, простой, предметный, говорящий прямо о вещах и говорящий вещами, минуя перифразы, уподобления и метафоры. Но даже и тут, даже в отрывке, где близость к пушкинской манере достигла максимально возможной для Жуковского степени, не трудно увидеть и существенные отличия. У Жуковского (как, впрочем, и у прозаика-Гёте) нет того лаконизма, который составляет едва ли не самую характерную, определяющую черту автора «Повестей Белкина» и «Путешествия в Арзрум». Пушкинское описание короче, пушкинская фраза сжатее. Раз

ница выступит особенно ярко, если принять во внимание, что этот энергически набросанный пейзаж помещен в ряду обстоятельных и часто вялых описаний. Возникает совершенно иной темп, лишенный напряжения, которое так чувствуется у Пушкина.

В пейзаже Жуковского отсутствует человек. Жуковский замечает только ландшафт, только красивые виды. Здесь он — тонкий ценитель и поэт. Но обыденность человеческого существования выпадает из его поля зрения. В его описательной прозе обрублены все связи с миром, кроме связи узко-эстетической. Это образует резкий контраст с универсальностью Гёте и с быстрой отзывчивостью Пушкина на явления жизни. «Путешествие в Арзрум» вовсе не сумма пейзажей. Это — комплекс разнообразных и живых наблюдений над природой, нравами, людьми. Пушкина интересует и речь калмычки, и тифлисская баня, и водопроводы, доказывающие присутствие образованности, и резкое «безобразие» Терека, и колоритные фигуры турецких военачальников. Отсюда живость его ассоциаций рядом с их бедностью и однообразием у Жуковского. Это перестает быть только чертой писательского темперамента или мировоззрения. Это переходит в стилевую особенность (как и всякое прочное мировоззрительное свойство). Лирическая созерцательность одного, активное восприятие другого диктуют и соответствующую систему выразительности. У Пушкина все соотнесено к человеку. У Жуковского — расплывается в неопределенность,

составленную из бога, смутного порыва и тихой экзальтации. Эта благопристойная и вялая религиозность оставляет след на каждой его странице. Стоит ему увидеть крест на вершине Риги, как он начинает размышлять о том, что пирамиды, свидетельствующие о бедной гордости человека, были бы незаметны рядом с громадами гор, а крест, символизирующий веру, сохраняет и тут свое величие: рассуждение не слишком оригинальное даже для того времени. Когда он пишет: «Кажется, что стоишь на таком месте, где кончается земля и начинается небо», — то это снова сказано сильно, это—апогей описания, и это представляется только изобразительным средством, закономерно вытекающим из всего характера пейзажа, и притом средством, которое мог бы употребить и Пушкин. Но когда мы где-нибудь рядом читаем о небесах и вере, и ничтожности земного, когда нас отовсюду объемлет лирически подкрашенная «стихия» религиозного дидактизма, то мы начинаем воспринимать и это выражение не просто как сильный гиперболический оборот или живописное средство, а как проявление общей религиозно-эстетической направленности, как образ, звучащий мистическим призвуком. В таком контексте Пушкин, в особенности Пушкин-прозаик, не любивший высказывать громкие чувства, его бы не употребил. В его стихах встречаются обороты аналогичные и даже более яркие («Туда, в заоблачную келью, в соседство бога скрыться б мне!»). Но если мы несомненно религиоз-

ный образ Пушкина склонны рассматривать как живописное средство, а живописный оборот Жуковского, как религиозный образ, то это потому, что религиозность не свойственна Пушкину, а у Жуковского она постоянный и существенный элемент.

Художественная установка Жуковского, недостаточная реалистичность внимания, предпочтение внутреннего зрения внешнему приводит его к эстетике невыразимого, перенесенной в область, где как будто все должно быть зримо и чувственно: «Природа, чтобы пленять и удивлять своими картинами, употребляет утесы, зелень деревьев и лугов, шум водопадов и ключей, сияние неба, бурю и тишину; а бедный человек, чтобы выразить впечатление, производимое ею, должен заменить ее разнообразные предметы однообразными чернильными каракульками... Каждый из этих предметов можно назвать о с о б е н н ы м словом, но то впечатление, которое они в м е с т е на душе производят — для него нет выражения; тут молчит язык человека, и ясно чувствуешь, что прелесть природы — в ее невыразимости» («Путешествие по Саксонской Швейцарии»). Вот слова, которых никогда бы не сказал Пушкин. Он писал только о том, что можно выразить. Ему дорога была непосредственная, конкретная предметность мира. Жуковский, мы видим, и в зрелые годы продолжал понимать пейзаж как настроение. Но его понимание утончилось и обогатилось под воздействием романтиков. Сам он не сумел осуществить свою

пейзажную поэтику невыразимого (особенно в прозе). Воплотить ее удалось другому, Тютчеву, у которого была та острота внутреннего зрения и сила психологического переживания, которой нехватало Жуковскому, и то чувство единства с природой, что отличало учеников и друзей Шеллинга.

6

Федор Глинка и Марлинский представляют два максимально-противоположных Пушкину типа прозы. Все, чего он не терпел здесь и что противоречило его представлению о «нормальной» прозе, как бы сосредоточилось в этих писателях.

Ф. Глинка в известном отношении продолжает Жуковского. Это — «поэтическая» проза с иносказаниями и дидактикой. Она исполнена неопределенного настроения, одновременно грустного и умиленного. Перед нами стихотворение в прозе, столь же чистого типа, как «Senilia» Тургенева или притчи Уайльда (если только слово «чистый» можно применить к такому промежуточному роду). «Неведомая» — это та, которую люди называют меланхолией, но вы можете и даже должны придать ее образу и более широкое толкование (душа, утешительница, идеал, совесть): неопределенные границы смысла все позволят. Здесь — мягкая и расплывчатая живопись для нежной души. Здесь — полутона, здесь — вечное меццо-пиано. Пейзаж, в котором должен себя уютно чувствовать читатель,

выросший на стихах Жуковского. Вся поэзия чувствительного сердца и вся ее эмблематика: арфа, развалины и дева, обратившая взоры к небу. Ни грубого нажима, ни резкого штриха. Все неясно, смутно, все ласкает несмелый и вялый вкус. Это — таинственные намеки души, томленье робкого сердца, сиротливо укрывшегося от света, невыразимость невыстраданной печали. Мир, как клубок рока, и радость отречения. Очень мало реальности и очень много чувства. Определения и глаголы психологизированы, переключены с физического действия на внутреннее: звуки проникают сердце до самой т а й н о й г л у б и н ы его, м у ч а ю т и услаждают д у ш у; когда «красавица» играет на арфе, то из-под «перстов» ее вылетают «ч у в с т в о, о г о н ь и с в е т», и когда она смотрит на небо, то кажется, что и оттуда смотрят на нее.

Подчиняясь общему правилу, даже и нейтральные эпитеты окрашиваются в преобладающий цвет эмоции: «т и х и е развалины» — это само по себе не имеет смысла, но поставлено для общего тона, для психологической краски. Отбор лексики отличается какой-то изысканной деликатностью: ветер и з в л е к а е т звуки, звуки п р о н и к а ю т сердце, красавица к а с а е т с я арфы, у нее не пальцы, а п е р с т ы, притом г и б к и е. Все это создает анемию стиля. Он лишен энергии и крови. Действительность доносится лишь смутным, сквозь сон, шумом города. Если в дальнейшем мы увидим здесь и свет-

скую жизнь с ее искушениями, и поле битвы, усеянное трупами, то все это остается в пределах крайней условности. Сам автор говорит в другом месте: «Воображение скользит мимо шумного города, который видится вдали, как великолепное сновидение, и охотно любит останавливаться на белых парусах... кораблей» («Картина залива»). Это — характерно. Образ далекого города, города спящего, города-сновиденья, которого избегает взор и который только докучным шумом врывается во внутреннюю гармонию, не случаен у Глинки. Он выражает отвращение поэта от жизненной реальности. Для его уединенных свиданий с Неведомой нужны «развалины старинных городов и берега морей шумящих», — условная поэтичность обстановки. Развалины городов могут ему к тому же напомнить о тщете земного. На его прозе сильный отпечаток религиозно-нравственного дидактизма. Он сказывается в однообразном противопоставлении добродетели и порока, неба и земли, жизни духа и греховности быта, в серафической блеклости красок, в склонности к притче и иносказанию, во всей его полусеминарской эстетике, настоенной на школьных контроверзах, абстракции и приторности. Одна из его медитаций так и называется «Внутреннее наслаждение и светская суета». Это почти готовая воскресная проповедь. И когда его дева указует рукой на шумный город, а глаза подымает с любовью на небо, откуда к ней стремится ответный

взор, то пред нами несомненно морально-поучительная аллегория, «живая картина» в нравственно театральном роде.

Пушкин часто и зло издевался над Ф. Глинкой, правда, больше над поэтом, чем над прозаиком, но при сравнительно небольшом различии принципов прозы и стихотворной поэзии у этого писателя, можно считать, что упреки в общем попадают в один адрес. К 1825 году относится известная эпиграмма:

Наш друг Фита, Кутейкин в эполетах,
Бормочет нам растянутый псалом:
Поэт Фита, не становись Фертом,
Дьячек Фита, ты Ижица в поэтах.

Еще раньше, в 1823 году, недовольный одобрительным отзывом Марлинского (тогда еще Бестужева) о Глинке, Пушкин с возмущением спрашивает: «Глинка владеет языком чувств... Это что такое!» В другом письме, обсуждая вопрос о возможном смягчении цензуры, он, между прочим, замечает: «теперь... позволят Фите Глинке говорить своей любовнице, что она божественна, что очи у нее небесные и что любовь есть священное чувство»... (июнь 1824). Этот выпад, где пародируется литературная манера Глинки, интересно сопоставить с уже цитированным наброском статьи о прозе, этим своеобразным литературным манифестом Пушкина: «Но что сказать о наших писателях, которые, почитая за низость изъяснить просто вещи самые обыкновенные, думают оживить детскую прозу дополнениями и вялыми метафорами! Эти люди никогда не скажут дружба, не

прибавя: «сие священное чувство, коего благородный пламень и проч.» Таким образом, статья, полемически обращенная к литературе в целом, заострена в частности против Ф. Глинки, который раскрывается как один из ее конкретных адресатов. Выражение: «дружба, сие священное чувство» становится ходовой остротой у Пушкина. Он иронически повторяет ее в статьях Феофилакта Косичкина, в письмах. Одно из них, обращенное, как и предыдущее, к Вяземскому, содержит в себе еще более резкое пародирование глинкинского стиля, произведенное, по обыкновению, пóходя и без видимого повода (что еще больше подчеркивает, что Глинка был для Пушкина заветной и типовой комической фигурой, как Масман для Гейне): «а я наслаждаюсь душным запахом смолистых почек берез, под кропильницей псковского неба, и жду, чтобы Некто повернул сверху кран и золотые дожди остановились. Фита в сторону, у нас холодно и грязно». Антипатия Пушкина к Глинке чисто литературная и принципиальная. Легко определить, что ее вызывает: это — религиозно-дидактическая тенденция («дьячок Фита»), это — жеманная серафичность поэтики (небесные очи», «божественная», «священное чувство», «кропильница неба», «Некто», «золотые дожди»), это — умильное прихорашиванье действительности («Фита в сторону, у нас холодно и грязно»), условный и кудрявый язык. Правда, позже, в 1830 году, Пушкин поместил в «Литературной газете» по-

хвальную рецензию о Глинке, хотя и содержавшую ряд оговорок (принадлежность ее Пушкину была установлена сравнительно недавно, и еще Брюсов ее решительно оспаривает). Но еще через несколько лет он заносит в дневник, где он был свободен от посторонних, дипломатических соображений и где он говорил еще более свободным голосом, чем в письмах друзьям, следующую запись: «А все виноват Глинка (Федор). После его ухарского псалма, где он заставил бога говорить языком Дениса Давыдова, цензор подумал, что о н пустился во все тяжкое... Псалом Глинки уморительно смешон». Здесь снова интонации писем к Вяземскому. Глинка опять возникает, как комическая маска, как привычная мишень для насмешек.

Рядом с условной и лирически вялой прозой Глинки пейзаж Марлинского, и без того громкий, приобретает особую звучность. Здесь все ярко, все рассчитано на сильный эффект и преувеличенную выразительность. Этот писатель хочет вас поразить, увлечь размахом воображения, интенсивностью красок, волшебством и патетичностью кисти. Он не подражает стиху, а вступает с ним в единоборство, стараясь его победить его же оружием. Гипербола сменяется гиперболой. Метафоры сталкиваются между собой со звоном. Сравнения необычайны и взяты из самых разных житейских и смысловых рядов. Определения густо-эмоциональны и ультракрасочны. Образные средства речи становятся самостоятельными, привлекают к себе все

внимание, из слуг превращаются в хозяев. Волны, которые скачут, словно адские духи, поражаемые мечом архангелов; черное море ночи; выстрел грома; гул, подобный стону оторванных с корней дубов или вою раздавленных великанов; молния, прорывающаяся как лава; Терек, что, как меч, рассекший гранитную стену, сверкает между утесами или, чернея от гнева, рвется и роется, как лютый зверь, или как гений, черпая силы из небес, борется с природой — эффектная и по своему сильная «поэтическая» живопись! Недаром Лермонтов повторил в стихах некоторые ее детали («Терек, прыгая, как львица» и «роется Терек во мгле»). Почти все описание сделано при помощи образных элементов стиля, избегая прямого способа выражения. Гиперболизм становится методом. Раздавленные великаны, адские духи, море ночи — эти образы должны поражать фантазию читателя своей неопределенной и таинственной громадностью. Все в превосходной степени: если молния — так лава, если обрыв — так бездна, если гул — то тысяча гор рушатся друг на друга. Терек дико прекрасен и могуч. Его волны осыпаны огненной пеной, его скалы грозят подавлением. Если выразить его пейзаж в красках, то он огненный с черным (огненное озаренье молний, огненная пена, черное море ночи), характерный и романтический контраст. В противоположность засыпающему действию глинкинских описаний, пейзаж Марлинского активен, динамичен, порывист. Его фраза необычайно

богата глаголами. Она, пожалуй, богаче ими, чем фраза Пушкина, и они, во всяком случае, больше бросаются в глаза. Но тут есть большая разница. Пушкинские глаголы выражают действие прямо. Они скромны, не эксцентричны и существенны («ветер завыл», «сделалась мятель», «болота волновались белыми волнами»). У Марлинского они обладают переносной, метафорической функцией. Они подчинены общему закону преувеличения и поэтизации. Они выдвинуты из ряда, как опорные столбы метафоры. Они разнообразны, энергичны, пышны, эмоциональны: волны «скачут, прядают, мечутся в бездну»; Терек «рвется и роется», он «отрывает, рушит, катит вдаль обломки», конь «упирается, садится назад, фыркает, трепещет» — удивляет их скопленье и количество оттенков. Нагрузка выразительности на них падает большая, чем у Пушкина, но это выразительность орнаментальная. Пушкин довольствуется одним точным глаголом. Марлинскому нужны их нагромождения.

Марлинский хвалился, что никто не сумел придать русской фразе столько разнообразия, как он. Если это и верно, то только до известной степени. Его живописная и поэтическая установка согласуется лучше всего с объемной, разветвленной и пространной фразой. В обращении с ней он действительно большой мастер. Но лаконизм фразы, простота ее конструкции мало свойственны ему, они словно бы сковывают свободу его движений. Его разнообразию недостает целого

регистра: простоты. Это — характерный «цветущий» стиль. Много эпитетов, много сравнений, много однородных по смыслу и функции глаголов. Фраза, разросшаяся отростками придаточных, гибкая и извилистая, богатая сопоставлениями, контрастами, интонациями, прибегающая то к средствам риторики («Инде светел и прям... Инде чернея от гнева», «И вдруг после ослепительного озарения... И вдруг за этим раздается»), то к жестам непосредственной убедительности, словно изумленный человек, хватающий вас за руку («и вы с ужасом видите», «на один миг видите вы», «и снова молния слепит вас»), изменчивая и многообразная. Марлинский проводит свою художественную установку с большой последовательностью. Такие места, как этот пейзаж, производят и сейчас сильное впечатление. Но впечатление особого рода: непрочное, рассчитанное на первый эффект. Живопись Марлинского не следует рассматривать пристально. Каждое из ее достоинств при этом что-нибудь теряет. Сравнений много: это говорит о фантазии и изобретательности, о живой работе ума и воображения. Но они явно нагромождены, иногда заслоняя друг друга. Полтора десятка эксцентричнейших метафор на одной странице! — рука более взыскательная вычеркнула бы половину. Понятен принцип отбора — он выступает достаточно отчетливо, — но слишком много реквизита, и постановка пышнее, чем следует. Наконец самый характер метафоры! В пушкинской прозе она строго слу-

жебна и фиксирует какое-нибудь свойство предмета. У Марлинского она обладает самостоятельной ценностью. «Бросались в глаза его сравнения, — пишет Шевырев, — не верностью природе, не простотою, а своей внезапностью и странностью». Сила реальной характеричности у метафор Марлинского всего чаще невелика. От сравнения с адскими духами, с мечом архангелов, с гениями, никакое свойство предмета не становится нагляднее. Они не столько улавливают конкретность вещей, сколько создают вокруг пейзажа какой-то фантастический колорит. Марлинскому нужен не реальный Терек, а пейзаж мрачный и «неистовый», ибо это требовалось ходом повести и литературными вкусами автора. Ему нужны бури, ураганы, бездны (слово «бездна» повторяется в его описании несколько раз в различных контекстах), ему нужен эффектный демонизм природы, неудержимая игра стихий. Могут сказать, что средства изобразительности продиктованы тем, что это Терек в грозу: тема обусловила выполнение. Но Марлинский потому и выбрал Терек в грозу, что это давало ему возможность развернуть «демонический» пейзаж. Ему нужен Терек картинный и романтический, так же, как Пушкину — Терек реальный, горная река, как она есть. И действительно, сопоставление пейзажа Марлинского с пушкинским описанием доказывает это очень убедительно:

В семи верстах от Ларса находится Дариальский пост. Ущелье носит то же

имя. Скалы с обеих сторон стоят параллельными стенами. Здесь все так узко, пишет один путешественник, что не только видишь, но кажется чувствуешь тесноту. Клочок неба, как лента, синеет над нашей головой. Ручьи, падающие с горной высоты мелкими и разбрызганными струями, напоминали мне похищение Ганимеда, странную картину Рембранда. К тому же и ущелье освещено совершенно в его вкусе. В иных местах Терек подмывает самую подошву скал, и на дороге, в виде плотины, навалены каменья. Недалеко от поста мостик смело переброшен через реку. На нем стоишь как на мельнице. Мостик весь так и трясется, а Терек шумит как колеса, движущие жернов.

(«Путешествие в Арзрум»).

Трезвость описания подчеркнута «прозаическими» деталями и почти ироническими сравнениями. Терек под мостиком шумит словно колеса мельницы (как далеко это от адских духов и гениев Марлинского), а мелкие ручьи, падающие с гор, напоминают рембрандтовское «Похищение Ганимеда» (на этой картине изображен мальчик, который со страху мочится в то время, как его уносит в своем клюве орел). Изобразительные средства передают существенные свойства пейзажа: тесноту ущелья, характер освещения, водяную пыль водопадов. Образные средства становятся деловым способом описания: что-

бы нагляднее показать тесноту ушелья, сказано, что ее можно было не только видеть, но и чувствовать, и что небо казалось узкой лентой. Когда читаешь эти сдержанные, деловые строки, то они кажутся ironико-реалистическим комментарием к Марлинскому (хотя в действительности кавказские повести последнего написаны на несколько лет позже, чем «Путешествие в Арзрум», по крайней мере, чем первая его глава, откуда взято приведенное выше описание).

Правда, пушкинское описание составляет часть путевых заметок, — а пейзаж Марлинского находится в повести. Это — разница. Но пушкинские пейзажи и в его беллетристике кратки и лишены патетизма, а Марлинский умел и в путевых очерках писать их «кистью живописца» или «пером поэта». Принцип живописности и преувеличенной выразительности лежал в природе его творчества; и поэтому нельзя было собственно сказать, что более взыскательная рука вычеркнула бы половину его метафор. Та рука, которая вычеркивала бы его метафоры, не стала бы писать его пейзажей, его диалогов, его повестей. Таков, какой он есть, он неотъемлем от своих пороков. Лишите Марлинского его «недостатков», и вы лишите его повести не только блеска, но и смысла, ибо его «недостатки» только оборотная сторона его «достоинств».

Пейзаж Пушкина реалистичен и соразмерен. Подробности не подавляют друг друга, не воздействуют своей эмоциональной мас-

сой, а распределены осторожно и скупо Пейзаж Марлинского декоративен и избыточен Его «смысл» — в яркости, в блеске, в поэтическом преображении. Марлинский украшает природу, создавая рядом с ней другую, более нарядную. Пейзажи его характерны в том смысле, что каждый имеет резко очерченную «физиономию», и выразительные черты каждого доведены до предела. Это — не бледная природа Глинки, лишенная экспрессии, всюду одинаковая и всюду пресная. От романтиков Марлинский получил вкус к пейзажу индивидуализированному, разнообразному. Но характерность описаний больше вносится им самим, ем выводится из природы. Наоборот, Пушкин стремится ничего не прибавлять к природе. Характерность его пейзажа достигнута чистой работой наблюдения. Он не удваивает природу. Пейзаж у него строго служебен: его ровно столько, сколько требуется по ходу изложения или действия. Пейзаж Марлинского большей частью самостоятелен, так же, как самостоятельна каждая его метафора внутри описания. Он имеет ценность сам по себе, как кусок декоративной и немного фантастической живописи. Правда, иногда он начинает уже принимать участие во внутреннем действии, как аккомпанемент душевного состояния или эмоциональное средство. Но этим он еще добавочно отличается от пушкинской прозы, приближаясь к поэзии и лишний раз показывая родство прозы Марлинского со стихом. Мы видели, что стихотворный пей-

заж Пушкина значительно свободнее и богаче изобразительными средствами. Но в самых смелых и густых по краскам описаниях Пушкин сохраняет то чувство соразмерности, которое было не только чуждо Марлинскому, но и не совместимо с его художественной установкой.

Уже из отношения к пейзажу видно, как различны литературные принципы Марлинского и Пушкина. Это различие хорошо чувствовалось современниками. Его несомненно сознавал и Пушкин. То, что он говорил о принципах прозы и их искажении в литературе той эпохи, метит несомненно и в автора «Ревельского Турнира». Может показаться странным, что, резко высмеивая другого своего антипода, Ф. Глинку, он о Марлинском высказывался мягко и почти всегда благосклонно. Больше всего возражений вызывала у него критическая деятельность Бестужева, где он часто видел скороспелость выводов и необдуманность утверждений. Но он ценил и Бестужева-критика, ценил за то, что он, как и Вяземский, возбуждает работу мысли, вызывает на спор. О Марлинском-беллетристе он отзывался почти всегда с похвалой, и даже в тридцатых годах, когда его личная близость к Бестужеву давно исчезла, он называет его повести «прелестными». Кое-что в этих комплиментах надо отнести за счет пушкинской любезности и дружеского великодушия (тем более, что встречаются они только в письмах). Недаром Рылеев и Бестужев называют его полушутя «льстецом», имея в виду

эту дружескую мягкость отзывов. Но, конечно, тут не только дружелюбие. Пушкин в своих оценках выходил далеко за пределы личных вкусов и собственных художественных установок. Он мог выносить суровые приговоры Гюго, Виньи, Беранже, но по отношению к русской литературе, только вышедшей из отроческого возраста, он проявлял гораздо больше терпимости и понимания. Особенно это касалось прозы, «детской» и дорожившей обветшалыми украшениями витийства. Тут он приветствовал все, что носило на себе отпечаток оригинальности и силы, хотя бы направленных не так, как он бы желал, наперекор его вкусам и принципам. У Марлинского оба эти свойства были выражены с достаточной яркостью, и Пушкин это чувствовал. Отнесся же он с симпатией (пусть сдержанной) и к Вельтману, который весь словно бы вырос из отрицания его поэтики. У Глинки отсутствовала эта сила художественного темперамента. Он отвечал и за свои грехи, и за младенческое состояние предшествующей прозы, линию которой он продолжал. Карамзин-повествователь покрывался в глазах Пушкина Карамзиным-историком. Прозаик-Жуковский — поэтом. Глинка был открыт для ударов и как прозаик, и как поэт. Он обладал недостатками прошлого, не имея его заслуг. Он был не история, а современность. Через него Пушкин полемизировал с еще не завершенным вчерашним днем.

Любопытно, что Марлинский оценил Глинку-прозаика достаточно положительно («про-

за его проста, благозвучна и округлена, хотя несколько плодовита», писал он: сдержанная, но несомненная похвала). Это доказывает, что как, видимо, ни отличаются по своим литературным принципам Марлинский и Глинка, между ними все-таки больше общего, чем между Глинкой и Пушкиным.

7

У Гоголя пейзаж сложный и трудный. Он сложнее, чем у Марлинского, ибо там сложность — от нагромождения образного инвентаря, от разноплановости метафор, от загруженности фразы, здесь — от того, что несколько рисунков накладываются друг на друга и несколько литературных принципов сливаются в один. Это — пейзаж, пропущенный сквозь сложное восприятие, как сквозь цветное стекло. Окраска восприятия здесь так же существенна, как сама действительность. Ощущение и реальность сливаются в одно, но не так, что одно поглощается другим (реальность — дремлющим сознанием), образуя фантасмагорию (как это, вероятно, сделал бы в подобном случае Марлинский), а так, что реальность отчетливо проступает сквозь сильно окрашенное восприятие. И восприятие, и пейзаж здесь необычайны по сложности. С одной стороны — дорога, то есть пейзаж движущийся, меняющийся, в каждую минуту тот и не тот. С другой стороны — смутное, промежуточное между сном и бодрствованием сознание, только вспышками

достигающее полной ясности. Ощущения «телесны», теплы, они воспринимаются не только глазами, но всеми чувствами, всей поверхностью тела («пробежавшая дрожь», «приятная теплота», «теснее и уютнее прижмемся к углу», «сквозь сон слышится», «крадется дремота»). Особенность восприятия, разрывающая действительность на отдельные звенья, отщепляющая одни чувства от других (не видно, но слышно), создающая ряд все более глубоких и отдаленных планов, так, что действительность надвигается откуда-то издалека и вдруг опять уходит, тонет в каком-то далеком ощущении, — эта особенность только обостряет само восприятие. Действительность выступает чуть фантастической, но еще более действительной. Каждый кадр пейзажа дается как внезапное виденье, вырванное из связи, еще не осознанное, яркое своим контрастом со сном. Отсюда — резкая, предметная наглядность описания: лунный свет, развешанный, как белые полотняные платки, по стенам и мостовой; черные, как уголь, косяки теней; сверкающий металл озаренных месяцем деревянных крыш. Сравнения берутся не по признаку поэтической нарядности, а по признаку вещественности и верности впечатлению. Все видится так, как должно представляться еще не вполне очнувшемуся сознанию, воспринимающему предметы словно бы впервые.

Эта поэзия чувства, раздробленного на элементы, эти ощущения соединяется у Гоголя со стремленьем передать почти невыра-

зимое, передать мощной, но смутной энергией размашистых, эмоциональных и неопределенных эпитетов («странное и манящее, и несущее, и чудесное»), которые должны поднять за собой волну темных, но сильных, неодолимых, как музыка, ассоциаций. Это — музыкальный, действующий на подсознательное прием. Слово несет в себе что-то сверх прямого значения, не до конца выразимое: как звук, как мелодия, как воспоминание. Повинуясь внутреннему ритму, ощущения набегают друг на друга, и вот возникает взволнованный синтаксис («дышет... ночное дыхание, и убаюкивает..., и в о т у ж е дремлешь и забываешься, и храпишь, — и ворочается сердито... сосед», «а воздух, а небо!..»). И этот восторг опьяненного человека: «А ночь!.. Небесные силы! какая ночь совершается в вышине!» Характерен выбор глагола: «совершается». Ночь становится таинством, подобным мистериям тютчевских ночей («Как бы таинственное дело свершалось там на высоте). Отныне в лексику начинают вводиться слова высокого, «поэтического» языка («очи»), восклицательная, лирическая интонация становится все чаще («А ночь!», «Боже! как ты хороша!..» Сколько раз как погибающий», «Какой чудный... сон!»), определения приобретают необычайную, почти рискованную смелость («небо, з в у ч н о раскинувшееся). Начав негромким шопотом поэзии ощущений, Гоголь подымается до высокого пафоса, чтобы снова снизиться и снова «воспарить». Если угодно, это ода (дороге), как

одами могут быть названы все лирические отступления «Мертвых душ», но это ода, проникнутая духом действительности и построенная на ее поэтике..

Рядом с самыми пафосными и лирическими местами Гоголь ставит трезвейшую и обыденнейшую деталь. Восклицание о ночи, эмоциональная вершина пейзажа, обрамлено с обеих сторон «фламандскими», «жанровыми» подробностями о запоздалом сапожнике, тачающем сапоги, о пекаре, о храпе, о притиснутом в углу соседе. Это, может быть, не столько намеренное сниженье, сколько характерная для Гоголя объемлемость стихией повседневной человеческой деятельности. Гоголя нельзя изъять из быта, из общества. Художник, он мог бы сказать о себе, как Дельвиг, что чем ближе к небу, тем холоднее. Серафичность Жуковского или Глинки для него неприемлема и недостижима. Жуковский в своих пейзажах обрубает все связи, соединяющие его с миром человеческой повседневности. Сам он в них — отвлеченное лицо, наделенное лишь глазами и литературной памятью. Гоголь — живой человек, который старается у ю т н о и т е п л о уместиться в коляске, которого мучает аппетит и который проводит природу через свое не столько «поэтическое», сколько реально-чувственное, «телесное» восприятие (и оттуда-то и родится поэзия). Его связи с людской повседневностью богаты и разнообразны. Крики возниц, болтовня мужиков, избы

деревни, ночная работа городка — все это непрерывным потоком, как бы помимо его воли, входит в его сознание, в его пейзаж. Само направление ассоциаций иное. При виде поздних огоньков мелькнувшего города Ф. Глинке и Жуковскому вероятно пришла бы в голову мысль о страдальце, мучающемся на своем одре, или о благочестивом муже, посвящающем богу даже свои ночи. Гоголь с его инстинктом и знанием жизни читает проще и правильнее: работает бедный ремесленник. И потому-то торжественность его ночи, совершающейся в тишине, не может развернуться в мистерию, как у Тютчева. Ночь высока и проникновенна, но ее великолепие вросло в земное.

Реалистические подробности не контрастируют здесь с лирическим пафосом, но сливаются с ним в одно целое. Гоголевский пейзаж как будто тройствен. Это — интимная вязь ощущений. Это — высокая ода. Это — реалистическая, почти жанровая картина. И, конечно, все это в нем есть. Но из разнородных элементов, из множественности наложенных один на другой рисунков и, видимо, пересекающихся частных установок возникает новое качество, иная единая установка. Новое здесь то, что пейзаж дан как восприятие, и что не только пейзаж, но и самое восприятие трактованы реалистически. В этом смысле «Дорога» Гоголя — явление необычайное. Это удача даже для гения. Гоголь ею опередил не только современную ему прозу, но и самого себя. Она единственная по но-

визне и смелости даже у него. Какое расстояние между песенной реторикой «Чуден Днепр», где Гоголь еще прямой современник Марлинского и Вельтмана («Вражий сын»), и «Дорогой», в которой, как в зародыше, покоится телесность живописи Толстого и реалистический импрессионизм чеховского пейзажа!

Сравнение показывает, что только Пушкин и Гоголь являются реалистами в пейзаже. У Карамзина и прозаика-Жуковского, у Ф. Глинки и Марлинского пейзаж условен или романтичен. Либо природа берется в слишком общих, лишенных конкретной выразительности чертах, либо выразительность вносится в нее извне, от писателя. Она либо абстрактна, либо приукрашена. Даже там, где пейзаж точно описателен, как в письмах Жуковского, он делается условным, вследствие полной выключенности человека и человеческой деятельности. У Пушкина эта связь с миром практики, с повседневностью так же прочна, как и у Гоголя. Но у Гоголя она переводится в более сниженный «план». Некоторые гоголевские подробности показались бы Пушкину слишком «фламандскими». Он бы, вероятно, не написал в задушевных строках отступления о храпе, о притиснутом к углу соседе, даже, может быть, о болтовне мужиков. Для него была бы неприемлемой такая пестрота интонаций. Правда, он не сделал бы многого другого. На месте Гоголя он сократил бы описание в несколько раз, вычеркнул бы слишком громкие лирические

*

места и внес бы больше сдержанности в язык. Впрочем, он не стал бы писать и самого отступления.

У Гоголя, так же, как и у Гейне (и в гораздо большей степени, чем у Марлинского), интонация многоцветна, контрастна, переливается от иронии и насмешки к пафосу, к задушевности. У Пушкина она строго выдержана каждый раз в одной тональности. Ирония, часто составляющая ее призвук, скрыта в глубине, в подоснове. Тональность меняется от места к месту, но меняется постепенно, очень мотивировано, и внутри каждого более или менее законченного отрезка остается одинаковой. Это—не апатия, как у Ф. Глинки, или у какого-нибудь нравоописательного и дидактического автора английской традиции. Это — сдержанная волевым усилием эмоциональность. Недаром Вяземский говорил, что Пушкин «сторожит себя» и держит на запоре.

По отношению к пушкинскому описанию, реалистическому и предметному, вся современная ему проза, от Карамзина до Марлинского, является пройденной ступенью, далеко оставленной позади, хотя (или именно потому что) у Пушкина пейзаж служебен и скромен, а у Марлинского самостоятелен и отливает всеми цветами богатой палитры. Только один Гоголь означает дальнейший — и в сравнении с Пушкиным — шаг вперед (не в степени совершенства — ибо тут первенство остается за пушкинской соразмерностью, — а в высоте типа): он вносит в пейзаж то, чего в нем еще не было: психологическую

краску. Впрочем, и у самого Гоголя такой пейзаж, предвосхищающий позднейшее литературное развитие, является единственным в своем роде, почти исключением.

Надо принять во внимание и неодинаковость функции пейзажа у Пушкина и у Гоголя. У Пушкина он краток, существен и необходим: для действия, для ясности рассказа. У Гоголя он играет несравненно более сложную, конструктивную и *эмоциональную* роль. Поэтому Пушкину важна его *реалистическая* точность. Для Гоголя важнее его окраска. То есть пушкинский пейзаж должен быть неизбежно предметнее и сдержаннее гоголевского.

Он противостоит уже не только пейзажу Марлинского, но и пейзажу Гоголя, как описание, сделанное «прозаическими» средствами, — прозе «поэтической». Но пейзаж важен для нас не столько сам по себе, — что, впрочем, тоже существенно, ибо он не изолирован внутри произведения; и его характер, развитие и место могут многое сказать об общей художественной установке, — а как непосредственный показатель стиля, как прямое выражение его, род фокуса, где стилевые особенности собраны и выступают особенно отчетливо. Разумеется, тут необходимы осторожность и известные ограничения. Так, проза Гоголя не может быть просто названа поэтической. Установка ее гораздо сложнее. Но элементы поэтической прозы в ней сильны, и пейзаж является одним из путей их проникновения. Гоголя нель-

зя охарактеризовать по пейзажу, ибо там выступают только некоторые его отличительные черты. Для Пушкина и его «антипода» Марлинского пейзаж много показательнее, ибо и у того, и у другого стиль более однороден, больше отлит из одного куска, чем у Гоголя, где он образовался из сплава разнородных элементов. Пейзаж и тут не является достаточным средством характеристики, но он позволяет уловить какие-то общие линии стиля. Он в известной степени ключ к стилевой системе, — и в этом смысл его анализа.

8

Особенности, которые мы могли установить у Пушкина-«пейзажиста», имеют значение гораздо более общее. Лаконизм, неукрашенность, предметность, деловой характер сравнений и метафор, простота фразы, ее действенность, ее стремление к типу «существительное—глагол», как к некоторому пределу, быстрота темпа, ровность и сдержанность интонации, — все это основные черты пушкинского прозаического стиля в целом. Было бы легко подтвердить это многочисленными примерами, ибо любая страница пушкинского текста содержит их в избытке, но такое доказательство явилось бы излишним и утомительным, так как пришлось бы повторять уже сказанное. Пейзаж — интегральная часть произведения, повинующаяся общему закону выразительных средств, который свойствен данному стилю. Можно предста-

вить себе, что пейзаж оформляется средствами более богатыми, чем остальной текст: это бывает довольно часто и это — в литературной природе пейзажа. Но пушкинский пейзаж скромен. И при его скромности и общей стилевой однородности пушкинской прозы, трудно было бы уже à priori ожидать, чтобы изобразительные средства, при помощи которых он создан, отличались бы от их общего характера в стилевой системе Пушкина. Тут своего рода доказательство от бо́льшего: если простота и лаконизм присущи пейзажу, то тем более они характерны для художественной манеры в целом.

Но для того, чтобы оттенить, как один и тот же художественный закон властвует во всей прозе Пушкина и как он сохраняет свою силу, гибко приноравливаясь к различным задачам, которые себе ставит писатель, столь разнообразный, как автор «Истории Пугачева» и «Table-talk», было бы полезно сопоставить образцы, взятые из различных жанров:

> Чарский был один из коренных жителей Петербурга. Ему не было еще тридцати лет; он не был женат; служба не обременяла его. Покойный дядя его, бывший вице-губернатором в хорошее время, оставил ему порядочное имение. Жизнь его могла быть очень приятной; но он имел несчастие писать и печатать стихи. В журналах звали его поэтом, а в лакейских сочинителем.
>
> *(«Египетские ночи»).*

Писать свои Mémoires заманчиво и приятно. Никого так не любишь, никого так не знаешь, как самого себя. Предмет неистощимый. Но трудно. Не лгать — можно; быть искренним — невозможность физическая. Перо иногда останавливается, как с разбега перед пропастью — на том, что посторонний прочел бы равнодушно. Презирать суд людей не трудно; презирать суд собственный невозможно.

(Письмо к Вяземскому, сентябрь 1825 г.).

Молодая калмычка, собою очень недурная, шила, куря табак. Я сел подле нее. Как тебя зовут? — *** — Сколько тебе лет? — Десять и восемь. — Что ты шьешь? — Портка. — Кому? — Себя. Она подала мне трубку и стала завтракать.

(«Путешествие в Арзрум»).

Один из наших поэтов говорил гордо: пускай в стихах моих найдется бессмыслица, зато уж прозы не найдется. Байрон не мог изъяснить некоторые свои стихи. Есть два рода бессмыслицы: одна происходит от недостатка чувств и мыслей, заменяемого словами; другая — от полноты чувств и мыслей и недостатка слов для их выражения.

(«Отрывки из писем, мысли и замечания»).

У графа С** был арап, молодой и статный мужчина. Дочь его от него ро-

дила. В городе о том узнали вот по какому случаю. У графа С** по субботам раздавали милостыню. В назначенный день нищие пришли по своему обыкновению; но швейцар прогнал их, говоря сердито: «Ступайте прочь, не до вас. У нас графинюшка родила арапченка, а вы лезете за милостыней.»

(«Table-talk»).

Вчера я встала с постели и пошла было за гробом, но мне стало дурно. Я стала на колени, чтобы издали с ним проститься. Фрау Ротберх сказала: какая комедиантка! Вообрази, милая Анна, что слова эти возвратили мне силу. Я пошла за гробом удивительно легко. В церкви, мне казалось, было чрезвычайно светло, и все кругом меня шаталось. Я не плакала. Мне было душно, и мне все хотелось смеяться.

Его снесли на кладбище, что за церковью св. Якова, и при мне опустили в могилу. Мне вдруг захотелось тогда ее разрыть, потому что я с ним не совсем простилась. Но многие еще гуляли по кладбищу, и я боялась, чтоб фрау Ротберх не сказала опять: какая комедиантка!

(«Мария Шонинг»).

Палач имел тайное повеление сократить мучения преступников. У трупа отрезали руки и ноги, палачи разнесли

их по четырем углам эшафота, голову показали уже потом и воткнули на высокий кол. Перфильев, перекрестясь, простерся ниц и остался недвижим. Палачи его подняли, и казнили так же, как и Пугачева. Между тем, Шигаев, Падуров и Торнов уже висели в последних содраганиях...

(«История Пугачевского бунта»).

Я не стану сейчас останавливаться на анализе этих отрывков, ибо сводка имеет своей задачей только наглядно продемонстрировать единство стилистической манеры Пушкина-прозаика и господство в ней тех принципов, которые мы отметили, говоря о пейзаже. Разумеется, нетрудно здесь увидеть различие в интонациях, вытекающее из различий в целевых (но не стилевых) установках: да и можно ли было бы ожидать, чтобы историческое исследование, анекдот, полемический набросок, сцены из повести — то комического, то трагического характера — были написаны одинаково, рассказаны одним тоном? Удивительно многообразие, к которому способна эта видимо сдержанная и скромная манера! Удивительно неизменное единство принципов, на которых покоится это многообразие! Две черты особенно выделяются в качестве основных и господствующих: простота и лаконизм.

Мы говорили о них уже достаточно подробно. Но каждая из этих особенностей является не линейной чертой, а очень сложным

и многосторонним свойством, комплексом черт. Мы до сих пор рассматривали простоту как неукрашенность стиля и как отчетливое и несложное строение фразы. Но простота может осуществляться и в словесном составе, в языке (повествования и диалогов), в бытовой окраске описаний, в степени их «высокости». Лаконизм тесно связан с проблемой ритма и с вопросом о роли подробности, о детализации, ставшим к тридцатым годам острым из-за совместного, хотя и различно направленного, влияния исторического романа Вальтер-Скотта и бальзаковского реализма. И так как оба комплексные свойства (простота и лаконизм)—решающие при определении стиля пушкинской прозы, то нам придется рассмотреть их с этих новых сторон.

Следует строго различать простоту неукрашенности и простоту просторечия. Они могут встречаться вместе, но могут и не совпадать. Простота-неукрашенность есть такой принцип отбора выразительных средств, когда они направлены на точную и соответственную передачу мысли или точное и соответственное воспроизведение объекта. Орнаментация не должна заслонять основного рисунка: отсюда отсутствие стилистических украшений и строгость линии. Это — Вольтер, Стендаль, Мериме, Мопассан, Чехов; это — проза Лермонтова и зрелого Гёте. Большей частью неукрашенность стиля связана с языком простым, не сильно отличающимся от разговорного (хотя отнюдь не совпадающим с

ним), но она может быть достигнута и в более повышенном языковом строе. Здесь — отбор, обращенный не в сторону лексики, а в сторону выразительных средств. Простота-просторечие — это возможно более широкий ввод народного, «низового», демократического элемента в язык и способ выражения. Цели тут могут быть самые разнообразные: демократизация стиля, приближение к живому, бытующему слову, яркость письма, бытовая характерность, непосредственность интонации, но также и игра с «чужеродным», цветным материалом, экзотика, стилизация. Поэтому стремление к простонародности объединяет таких несходных между собой писателей, как Гейне, младшие романтики, Кольцов, Даль, Лесков, Ремизов, отчасти Гоголь. Поэтому оно не соединяется по необходимости с неукрашенностью и может отливаться в самые затейливые и вычурные формы. В лирике Гейне — «наивный» выговор народной песни, вторжение разговорного и бытового языка, отсутствие орнаментальности, простота изобразительных средств при будничной пестроте сниженной лексики. Наоборот, Лесков, Даль, Ремизов — целиком в словесном орнаменте. Бытовое, характерное слово становится у них самоцелью. Развивается сказ — не столько как целеустремленный прием, сколько как самостоятельная, декоративная форма. Конечно, можно сказать, что и Гейне имитирует народную песню. Но там не стилизация, а сознательное использование принципов песни для очень личного, прямо-

го, лирического выражения. Слово у Гейне — всерьез. У Даля — любование или литературный опыт. Таким образом, простонародность сама по себе не означает еще демократизации стиля.

Современные исследователи, как А. Виноградов, доказывают, что язык Пушкина отличается большой пестротой и смелостью, с какой он включает в себя самые разнородные элементы — библеизмы, церковно-славянские речения, обиходные обороты, простонародные слова—то есть элементы и «высокого» и «низкого» рода. Мнение это не совсем новое. Его высказывал и Лернер. Сам Виноградов приводит слова Страхова, который утверждал, что язык Пушкина кажется гораздо старее карамзинского языка, ибо в нем встречается множество форм, уже изгнанных Карамзиным: «славянизмы... так же мало пугали Пушкина, как и формы простонародные». Но А. Виноградов имеет в виду главным образом язык Пушкина-поэта, на материале которого преимущественно и строит свои доказательства. Язык прозы исследован им гораздо меньше. Наблюдения Страхова и Лернера относятся к прозе, но они достаточно скудны и не всегда правильны. Первый считает, что архаизмы больше свойственны прозе Пушкина, чем его стихам, а в числе обветшалых, по сравнению с Карамзиным, слов называет «сей», «потребный» и т. д. Но впечатление Страхова ошибочно, а слова вроде «сей» и «оный» встречаются у Карамзина достаточно часто. Они были так обычны, что

вряд ли резали слух современников[1], а война против «сих» и «оных», на которую он ссылается, происходила уже в тридцатых годах, и не все ей сочувствовали. Страхова больше поражают архаизмы в пушкинской прозе, чем в стихах, не потому, что их больше, а, вероятно, потому, что (вопреки его собственным словам, из которых как будто следует иной вывод) проза страховского времени, вследствие развития журнального и газетного языка, быть может, более безличного, но прогрессивного по тенденциям, уже вовсе не терпела архаизмов, не терпела в еще большей степени, чем стихи, где их «странность» не так ощущается, ибо сама форма стиха условнее. Я не делал сравнительного подсчета архаизмов в пушкинской прозе и стихах, да

[1] Архаизмы у Карамзина: «Сии любимцы неба... подобны солнцам, влекущим за собою планетные системы», «я зрел лучезарный запад (то есть закат) сего светила», «тихий глас патриотов», «сего полубога Россиян», «она сама будет творцом оного», «утверждая мышцы и рамена свои», «сей незабвенный день», «сей обет», «никогда не зрели образа Бессмертныя», «для одних извергов отверзался сей хладный гроб живых», «единый (то есть один) из вас», «никто не ответствует», «Новогородцы лобызали своего отца и князя», «есть ли», «трепетать Вечевого колокола», «обещает злато», «ходили по стогнам и вопрошали бедных», «мусикийское орудие», «плотоядные враны», «сердце мое влеклось дружбой к юноше» и проч. У Ф. Глинки: «на диком бреге безлюдном», «тленные остатки сынов человеческих», «трупы с тусклыми очами», «сии свежие развалины человечества», «ее вещания», «сияние денницы», «он был вхож в домы». У Марлинского: «как враны воцарилось племя Батыево»,

и думаю, что это не решило бы вопроса. Но архаизмы в пушкинских стихах помещены заметнее, намереннее, лицом к свету, («в пустыне мрачной я влачился», «отверзлись вещие зеницы», «вдруг слабым манием руки на русских двинул он полки», «сии птенцы гнезда Петрова», «и на немые стогна града», «тогда по сторонам животворяща древа... стояли две жены»). Сопоставьте их с деловыми, служебными, как бы нечаянными архаизмами прозы («Дубровский узнал сии места», «двор, некогда украшенный... цветниками, меж коими шла широкая дорога», «ища к чему привязаться... но не нашед достаточно к тому предлога», «осенние листья падали с дерев»)—и вы увидите всю разницу. Она-то и решает дело. Лернер пишет: «Старин-

---

«отменный круг действия», «хладный климат России», «дабы в них найти черты Русского народа», «отыскивал в прахе старины материалы», «искупают сии малые пятна», «сия-то гениальная небрежность», «потомки с изумлением взирают», «инде светел и прям... инде чернея от гнева», «на сих развалинах дряхлеющих царств Азии», «великая судьба отечества развивалась перед его очами», «я прокрадусь туда как тать», «он похитил небесный огонь и, обладая оным, своенравно играет сердцами», «елей просветления», «миролюбивые оратаи». У Лажечникова: «снял кровавые пелены с Лифляндии», «уврачевать ее раны», «сие спорное пепелище», «творца сего узаконения», «если б оное не смешивалось», «простер сию осторожность слишком далеко», «дивная своею судьбой и достойная сей судьбы Жена» и т. д. Таким образом, архаизмы пушкинской прозы достаточно скромны и никак не идут вразрез с литературным сознанием эпохи.

ные слова (следует перечисление), народные формы и слова, вроде «отымать», «убивство», «вечор», «вчерась», «брюхата» (даже глагол «обрюхатить»), «эдакий», «на сносях», «тетеха», «чаю» (то есть думаю) и т. п. у Пушкина встречаются очень часто». Это достаточно общо и не слишком богато мыслью. Лернер не делает попытки диференцировать различные случаи употребления старинных или народных слов по их месту и функции. Он сваливает все в одну кучу (да и куча-то не очень велика). Такие слова, как «обрюхатить», «вчерась», «эдакий», «чаю», «убивство», где бытовой излом, простонародная деформация особенно резки, Пушкин употребляет либо в письмах, либо — что чаще — в бытовом диалоге, но не в повествовании или, тем более, в статейной прозе. Что до писем, то этот факт чрезвычайно характерен: он увязывается с другими особенностями эпистолярного стиля Пушкина, выделяющими его переписку из общей массы его прозаического наследия (их нельзя объяснить одной только большей свободой и непринужденностью языка писем, не рассчитанных на печать и широкую огласку, особенно, если понимать непринужденность в чисто бытовом — а не общественном — плане: ибо надо было бы объяснить, почему свобода выражения пошла у Пушкина именно по такому, а не по-иному руслу). К этой теме, впрочем, мы еще вернемся. В письмах складывался как бы второй, «подпольный» Пушкин-прозаик, во многом отличный от «канонического». Что

же касается бытового диалога, то ведь это огромная разница, употребляется ли просторечие в своей резкой форме, как характерологическое и локальное средство, или оно является необходимым компонентом, общей чертой стиля. Литературное исследование убедительно тогда, когда оно сравнительное исследование. Свойство, которое нам представляется на первый взгляд характерным для данного писателя, может оказаться общелитературной особенностью эпохи или направления. Лернер пытается определить язык пушкинской прозы из нее самой, не прибегая к сопоставлению. Это все равно, как если бы будущий литературовед, заинтересовавшись каким-нибудь современным нам критиком (допустим, что это возможно), стал бы утверждать, будто слова: «обусловленный», «фактор», «психоидеология», «фронт», которые он встречает во множестве на страницах статей этого критика, составляют индивидуальную особенность его стиля. Разумеется, сравнение преувеличено, Лернер никогда не сделал бы такой грубой ошибки, но направление, в котором идут ошибки при подобном методе (а в них виноват далеко не один Лернер, не сделавший никаких выводов из своих слишком суммарных наблюдений, — и он может быть меньше, чем другие), направление ошибок указано здесь верно. Правда, вопрос о языке, при теме и задании Лернера, являлся для него второстепенным (как, впрочем, и для нас), и он затронул его почти мимоходом.

Виноградов прав. Пушкинский язык разнороден, исполнен контрастов. Пушкин пользуется всеми его регистрами, всеми исторически обособившимися его складами («просторечие», церковно-славянский элемент, язык «общества»), не замыкаясь внутри какой-нибудь одной группы. Виноградов прав и в том, что Пушкин относился к этим складам не как архаисты, для которых церковнославянский был непременной основой литературного языка и предметом почти религиозного поклонения, и не как карамзинисты, видевшие в языке «общества» свое все. Для Пушкина каждый из этих частных языков является не каким-то абсолютом, который можно только безусловно принять или безусловно отвергнуть, а всего лишь элементом языка, которым следует пользоваться как стилистическим (иногда и стилизующим) средством тогда и там, где это нужно. Пушкин видит не несколько взаимно исключающих начал, а единый язык с разнородными составными частями: писатель вправе распоряжаться ими с полной свободой. В этом большое преимущество Пушкина пред людьми узко-литературных группировок его времени: он сразу оказался обладателем огромного богатства. Самому Виноградову, видимо, больше импонирует позиция Шишкова, которому он посвятил в своей книге длинный почти-панегирик, отнесшись весьма неблагосклонно к карамзинистам (представлявшим как-никак исторически более прогрессивное течение): пристрастие для нашего времени

несколько странное, хотя бы и в работе, написанной до невнятицы академично. Конечно, непримиримая позиция Шишкова может показаться последовательнее пушкинской, «подозрительной» по части эклектизма, как всякое ограниченное сектантство на поверхностный взгляд представляется более последовательным, чем широкое, охватывающее действительность со всех сторон воззрение. Но дело не в последовательности. Реабилитация архаистов — не личная причуда А. Виноградова; это — общая забота формализма. Архаисты ему близки потому, что в их взглядах, в их отношении к языку он находит нечто общее со своим, с тем, что он, как и прочие формалисты, воспринял от футуризма: ибо формализм в свое время явился лишь теоретической проэкцией футуристской практики. Для Хлебникова Шишков приемлемее, чем Карамзин и даже чем Пушкин.

Пушкин употребляет и архаизмы, и просторечие как стилевую краску. Но так как его проза в своем колорите вообще гораздо сдержаннее и скромнее, чем его стихи, то он пользуется в ней этими красками значительно умереннее. В особенности это относится к архаизмам, по крайней мере, в повествовательной прозе[1]. Здесь они, несмотря на

---

[1] А. Виноградов замечает, что критико-публицистическая проза Пушкина более «архаична» по своей лексике и синтаксической структуре, чем проза повествовательная, и что уклон к архаизации становится в ней сильнее в 30-х годах. Замечание это

свою относительную частоту, встречаются преимущественно в виде служебных, нейтральных и маловыразительных частей речи («кои», «сии», «токмо», «дабы»), которые, конечно, вносят известный оттенок важности и старомодного достоинства, но оттенок сравнительно слабый, ибо ничем не поддержанный. Слабость их стилистического эффекта отчетливо выступает по сравнению с их ролью не только в стихах самого же Пушкина, но и в прозе его современников: «облеченная в ужас и блистание глава», «дышет в самые очи ночное дыханье»—у Гоголя; «на диком бреге безлюдном», «тленные остатки сынов человеческих» — у Ф. Глинки; и даже у Марлинского — «отыскивал в прахе старины», «как враны воцарилось племя Батыево» (о Карамзине я уже не говорю), — все это, конечно, стилистически несравненно действеннее и заметнее пушкинских «коих».

правильно и чрезвычайно важно для понимания Пушкина, особенно если сопоставить факт архаизации публицистической позы с попрежнему живым и разнообразным стилем писем, где нередко затрагиваются те же вопросы. Но к этому обстоятельству мы обратимся в дальнейшем. Правда, надо было бы добавить, что сходное соотношение существует не только в пушкинской прозе, но и у Марлинского (когда он еще Бестужев), у Баратынского, Лажечникова (в вводных историко-публицистических главах его романов), и даже у «самого» Карамзина, то есть, что оно более типично и не является только индивидуально характерной чертой. Может быть, у Пушкина контраст сильнее (впрочем, сильнее ли, чем у Карамзина?), но это от великой простоты и реалистичности его общей манеры, где

Действеннее и заметнее потому, что архаизмы здесь, хотя, быть может, более редкие, чем у Пушкина, не только ярче сами по себе, но и находятся в «витийственном» контексте или, по меньшей мере, обрамлении, которое усиливает их выразительность. Нельзя вместо «разверзлись зеницы» сказать «расширились зрачки» или даже вместо «с и и птенцы гнезда Петрова» — «э т и птенцы», ибо таким образом стирается эмоциональный тон выражения, и оно стилистически обессмысливается. Когда Марлинский употребляет в своем пейзаже старинное слово «инде», то оно хорошо согласуется со всем выспренним характером этого пейзажа. Но когда прозаик Пушкин пишет: «цветники, меж коими шла широкая дорога» или «огражденный своим чином токмо от побоев» или «сии смотрители», то можно без сколько-нибудь заметного нарушения стиля поставить: «между которыми шла дорога», «огражденный только от побоев», «эти смотрители». Нельзя

каждый «уклон в сторону церковно-славянской риторики» должен чувствоваться особенно сильно.

Вообще книга Виноградова («Язык Пушкина») ценна массой интересных наблюдений, интерпретированных иногда очень остроумно. Но автор сделал все от него зависящее, чтоб до последней степени затруднить ее чтение. Надо сказать, что он вполне достиг своей цели. Нагроможденность материала, невразумительность изложения делают книгу непроходимой. Это пример гелертерства, доведенного почти до пародии. Книгу следовало бы прежде всего перевести с языка терминологического на русский.

отделаться от впечатления, что Пушкин пользуется в прозе такими архаизмами (а они составляют в ней большинство) всего чаще не как стилевым средством, а как безразличным материалом, равноценным с другими нейтральными элементами языка, так что для него «сей» и «этот», «который» и «кой», «только» и «токмо» почти тожественны по своей окраске и функции. Так и мы без особого стилевого умысла пишем: «конечно», «разумеется», «без сомнения», заменяя в случае надобности одно из этих слов другим. Пушкин-прозаик отделил архаизмы от их привычного контекста, и если Страхов прав, утверждая, что Пушкин приучил нас смотреть на них по-иному, то это потому, что он нейтрализовал их, вырвав из связи, и дал этим возможность употреблять их в ином контексте и с другими целями [1].

9

Архаизмы и просторечие стилистически тянут в разные стороны: одни «возвышают» стиль, другие «снижают» его. Это — правило, взятое в его самом общем, грубом виде. Пушкин умеет комбинировать эти элементы, придавая им более сложную функцию и получая более богатый эффект. Виноградов показывает это на примере стихотворения «Мирская власть» («Когда великое сверши-

[1] По крайней мере, это относится к его повествовательной прозе.

лось торжество»). Просторечие редко вводится Пушкиным непосредственно в повествовательную ткань: оно сосредоточено в диалоге. Интересно отметить, что если в стихотворной его поэзии можно отметить ряд стилизаций сказового характера: «Гусар», «Сказка о попе и работнике его Балде», «Сказка о рыбаке и рыбке», отчасти «Жених», то в прозе ничего соответственного мы не найдем. Там нет ни одного произведения, которое являлось бы в целом сказом. Правда, можно назвать стилизацией «Летопись села Горюхина», но это не просторечие и даже не живое, разговорное слово, а комическое, пародийное воспроизведение важного и обстоятельного исторического слога, примененного к будничному материалу, к «пустякам» (отчего и комический эффект). Сказ встречается у Пушкина лишь эпизодически, пятнами, характеристическими мазками. Таким эпизодом является рассказ помещицы Глобовой в «Дубровском» и Симеона Вырина в повести «Станционный смотритель». Показательно для пушкинской установки, что он только начало смотрительского рассказа дает в сказовом складе, а дальше переводит его в обычное изложение от третьего лица. Ему важна не игра стилевой краской, а достижение характерологического эффекта. Как только эта цель достигнута, как только сказ своим тоном, своим «словесным жестом» выявляет то, что он может выявить типического в персонаже, он делается излишним. Он появляется снова лишь

в самом конце, чтобы заключить повествование старика в характерную рамку и внести последнюю, резкую черту.

Между тем, вкус к сказу уже успел развиться в пушкинскую эпоху. Об этом говорят и стихотворные стилизации самого Пушкина, и работа такого писателя, как Даль. Сказки Даля показывают в нем предшественника Лескова, и если словесный орнамент в них не так тонок и искусен, как лесковский, то зато они гораздо гуще, хотя и не всегда умело, окрашены в тона фольклора. Любопытно, что заинтересовавшись сказками Даля, Пушкин все-таки не выразил им своего одобрения. Разговор, который он имел с автором по этому поводу, касался вопроса о народном языке и его неосвоенности литературой, а не самих сказок — и Л. Майков прав, когда видит в этой сдержанности Пушкина несогласие с художественной манерой Даля. «Что за роскошь, что за смысл, какой толк в каждой поговорке нашей! — говорил Пушкин Далю. — Что за золото! А не дается в руки, нет!» Раз «не дается», то, надо думать, и Далю. Сам Даль рассматривал свои сказки только как опыт. Пусть так, но ведь характерно и направление, в котором опыт ведется. К тому же Даль продолжал и после писать в том же кудрявом, чрезмерно изузоренном стиле. Это был не только опыт, но и литературный символ веры, выраженный с той степенью таланта и вкуса, которые были отпущены на долю автора природой и временем. А что символ веры не сходился

с пушкинским и как велико было расхождение, можно убедиться, сравнив между собой сказ Пушкина и сказ Даля.

Даль.

Везет счастье бестолковое, везет хитрость пронырливая, людская, и всякая кривая неправда, везет часом и просто дурь нагольная, глупость простоволосая. И на что же, скажите, придумали люди ум да разум, и придираются, доискиваются совести, как бывало Соломонида, кума моя, поскребышком из квашни порожней, и докучают себе и людям? По нашему: день прошел, так и спать пошел; день рассвел — встал да поел; а кто поспорит со мной, станет поперечить, тому скажу я сказку про некоего православного покойного мужичка и про сына его, про Емелю дурачка, а кума придакнет, скажет: и вестимо, родимый, от ума лишнего и чернокнижество родилось; а совестливый, — примолвит сват Демьян, — и из-за сытного стола голодный встает!

(«Сказка о мужичке и о сыне его, Емеле дурачке»).

Гой, нужда-свет, барыня горемычная! Ты ль с босой ноги на босу ногу переступаешь, кулаки студеные продуваешь, щец горячих и прихлебнула бы, да ложки и плошки нетути; а покуда ложкою скудельною Христа-ради где разживешься, так и щи давным-давно

простыли, и собаки их вылокали и горшки вылизали! Аль ты карга-птица сивобокая, от нужи и туги седина пробивается, лысины нет, да и кудрей не видать; на лаптях снежок, а в зобу песок? Чего, кумушка-вещунья, пригорюнилась? Не то чарой зелена вина кто обнес тебя, не то свет-сосед мимо шел да не кланяется? Аль ты, нужда, зверь-чудище, о семи ногах, что беда над ним прилучилася, да замест хвоста у него хобот вырос, а замест хобота хвост крючком? Аль зайчиком мохноногим по зарям прыскаешь, тушканчиком, табарганом под землей живешь, не то белугою сорокапудовою, словно белевская купчиха, с боку на бок переваливаешься? Тяжело то оно, тяжело, да крякнуть нельзя: водой глотку так и заливает тебе.

(«Сказка о нужде, о счастии и о правде»).

Пушкин.

Так вы знали мою Дуню?.. Кто же и не знал ее? Ах, Дуня, Дуня! Что за девка-то была! Бывало, кто ни проедет, всякой похвалит, никто не осудит. Барыни дарили ее, та платочком, та сережками. Господа приезжие нарочно останавливались, будто бы пообедать, аль отужинать, а в самом деле только, чтобы на нее подолее поглядеть. Бывало барин, какой бы сердитый ни был, при ней утихает и милостиво со мною раз-

говаривает. Поверите ль, сударь; курьеры, фельдегеря, с нею по получасу заговаривались. Ею дом держался; что прибрать, что приготовить, за всем успевала. А я-то, старый дурак, не нагляжусь, бывало, не нарадуюсь; уж я ли не любил моей Дуни, я ль не лелеял моего дитяти; уж ей ли не было житье? Да нет, от беды не отбожиться; что суждено, тому не миновать.

(«Станционный смотритель»).

Надобно знать, что тому три недели послала я приказчика на почту с деньгами для моего Ванюши. Сына я не балую, да и не в состоянии баловать, хоть бы и хотела: однако, сами изволите знать: офицеру гвардии нужно содержать себя приличным образом, и я с Ванюшей делюсь как могу своими доходишками. Вот и послала ему 2000 рублей, хоть Дубровский не раз приходил мне в голову, да думаю: город близко, всего семь верст, авось бог пронесет. Смотрю: вечером мой приказчик возвращается. Бледен, оборван и пеш — я так и ахнула — «Что такое? что с тобою сделалось?» Он мне: «Матушка Анна Савишна — разбойники ограбили; самого чуть не убили — сам Дубровский был тут, хотел повесить меня, да сжалился и отпустил — за то всего обобрал — отнял и лошадь и телегу». Я обмерла; царь мой небесный, что будет

с моим Ванюшею? Делать нечего: написала я сыну письмо, рассказала все и послала ему благословение без гроша денег.

(«Дубровский»).

Далевский сказ загроможден просторечием. В нем нет воздуха. Пословица плотно пригнана к пословице, один «народный» оборот к другому, так что между ними не остается промежутка. Это — живой ковер, где слово — краска, или это мозаика, составленная из очень ярких цветных камушков. Надо любоваться декоративным целым или обточенностью и цветом каждого камушка в отдельности. Далевский сказ собственно не имеет конкретного носителя. Он никого не характеризует в частности. Это народ вообще, точнее крестьянство: понятия, которые для Даля почти совпадают. Это — безличная мудрость народа, мудрость-Протей, многообразная, неуловимая, меняющая свой облик, столкновение разных «мудростей» в одной, так что обо всякой вещи можно найти десятки противоречивых приговоров-пословиц, и Даль забавляется, сопоставляя их контрасты. Это — мудрость, взятая большей частью в довольно мелком житейском плане: иногда, стараниями автора, очень пошлая и отталкивающая («Сказка о жиде и цыгане»). Мысль перевешивается здесь словом. Пожалуй, не совсем правильно называть такой сказ декоративной работой. Это выставка словесного богатства народа, сделанная с утили-

тарно-практической целью: доказать, что язык просторечия выразителен, крепок и должен быть введен в литературный обиход. Вернее, это одновременно и декоративная мозаика, и литературный опыт внедрения народной речи. Опыт легче всего отливался в форму мозаики.

Любопытно, что Даль, который умел по выговору и складу безошибочно определять, уроженец какого края крестьянин, не соблюдает в сказках даже местных особенностей: рассказчик упоминает у него рядом тарбагана (название животного, знакомое только восточной России) и белевскую купчиху, дебелость которой могла войти в поговорку лишь у жителей центральной области. Ни индивидуальной характеристики рассказчика, ни обозначения более конкретных социальных черт и черт местности, что впоследствии умел так превосходно передавать Лесков, а из современников Даля — Гоголь, мы здесь не найдем. Несмотря на постоянные упоминания о куме Солomониде и о соседе Демьяне, мы лишь смутно различаем, от чьего лица ведется речь. Даль сумел однажды по выговору изобличить в монахе беглого солдата-ярославца. Но монахов своих сказок он иногда переодевает в солдат, в крестьян, заставляя, например, дворового развертывать пред нами сложнейший церковный сказ, почти житие, или говорить словами и понятиями, ему вовсе не свойственными.

Но эти погрешности против характера и бытового смысла, может быть, и не смутили

бы Даля. Ему важна была покамест лишь стихия простонародной речи, а не ее применение. Сказ у него—сплошная, нерасчлененная масса. Его оркестровка слишком густа и оглушительна: всегда tutti, всегда медь. Он еще не умеет пользоваться отдельными инструментами и тембрами. Это первые шаги прозаического простонародного сказа, разрабатываемого, как самостоятельная форма. Зато стилизаторское и декоративное начало, всегда заложенное в сказе, хотя бы как возможность, выступает здесь с особой отчетливостью.

Пушкинский сказ прежде всего гораздо умеренней в пользовании средствами просторечия. Сказовая окраска здесь создается вводом характерных частиц («аль» вместо «иль», «или»; «уж... ли»), лексикой, в которой сквозит бытовой уклад среды или проглядывает социальное самочувствие подневольного человека, привычный угол зрения снизу вверх: «барин», «господа»[1] и т. д.; синтаксически-смысловыми параллелизмами («всякий похвалит, никто не осудит», «не нагляжусь, бывало, не нарадуюсь»), песенными оборотами («уж я ли не любил моей Дуни, я ль не ле-

[1] Слова, характерные именно для простолюдина только в определенном контексте. Что за девка! может сказать отец, гордящийся своей дочерью. Что за девка! может сказать о своей дворовой рассерженная барыня. Смысл разный! Одно дело «сердитый барин», или «господа проезжие» в устах смотрителя», другое — «господа офицеры» или «он — большой барин», сказанный в «изрядной компании». Социальная дистанция остается, но отношение го-

леял моего дитяти» — почти формула причитаний), пословицами («от беды не отбожиться», «что суждено, тому не миновать»). Но эти элементы не загромождают всего пространства, как у Даля, образуя сплошной узор. Между ними сохраняется воздух, простор для действия, для внутреннего движения. У Пушкина нет погони за «вкусным» словом, за курьезом. Его сказ направлен на характеристический эффект. Он разнообразен, меняясь в зависимости от рассказчика и выявляя, наряду с индивидуальными чертами, его социальный облик. В этом смысле особенно показателен рассказ Анны Савишны. Сказовая окраска достигнута здесь очень скромными средствами: ни пословиц, ни причитаний, ни песенных интонаций. Это не удивительно, так как речь ведется от имени помещицы, хотя и захолустной и небогатой. Это не простонародный сказ в собственном смысле, но все же бытовая речь, «сниженная» по сравнению с литературной. Пушкин характеризует свою Анну Савишну, как «довольно простую вдову, всеми любимую за добрый и веселый нрав». Она в гостях у Троекурова, большого барина, который любит в гостях почтитель-

---

ворящего, но угол зрения опрокидывается; не снизу вверх, а сверху вниз. Слово «господа», примененное даже к равным, молчаливо предполагает других—не господ. Впоследствии социальный смысл этого слова, которым стали пользоваться и в интеллигентской, разночинной среде, до известной степени стерся, но в пушкинскую эпоху он был еще очень жив и определенен.

ность и повиновение и по отношению к которому она лицо очень малозначительное. К тому же она привыкла, в соответствии со своим состоянием и местом в обществе, держаться скромно, хотя и не вовсе без достоинства. Сказ и служит (разумеется, помимо своей главной цели: сообщения о Дубровском и характеристики его в действии) для того, чтобы выявить эти черты Анны Савишны. Собственно сказовая окраска, «просторечие», достигнута здесь немногочисленными бытовыми присловьями: «сами изволите знать», «авось бог пронесет», «царь мой небесный», в которых просвечивает уездная «простота» и набожность рассказчицы. Ее патриархальность дает себя знать в добродушном, несколько эпическом тоне повествования. Она говорит самоуничижительно «доходишки», но свою бедность признает, не таясь, с известной независимостью (черта, которую, кстати сказать, Пушкин очень ценил и старался развивать в себе и в своем брате). Таким образом, сказ (то есть то, что в нем есть сказового) весь направлен на индивидуально-общественную характеристику рассказчика. В сущности, то же самое мы видим и в рассказе станционного смотрителя, где бытовая выразительность дана подчас очень остроумно. Обаяние своей дочери старик измеряет тем, что при ней самый сердитый барин утихал и милостиво с ним разговаривал и «поверите ль, сударь, курьеры, фельдегеря с нею до получасу заговаривались». Масштаб для сравнений, жизненный

материал, способ выражения — все взято из профессии. Покойные конструктивисты назвали бы это «локальным методом». Так выразиться мог бы только станционный смотритель. Особенно хороша эта точная мера привлекательности девушки: полчаса, потраченные на разговор с ней спешащим фельдъегерем! И тон оценки: она была так красива, что барин милостиво со мною разговаривал. Здесь сказался исполнительный, но вечно унижаемый чиновник, подневольный человек, несчастный «диктатор» станции.

Характеристичность сказа в обоих случаях одинакова, но умеренность в пользовании средствами просторечия, сведение всей сказовой аппаратуры к трем-четырем заботливо нанесенным и выразительным штрихам делает повествование Анны Савишны более типичным для Пушкина, чем ярче окрашенный (в словесном отношении) рассказ смотрителя.

10

От сказа естественный переход к диалогу, который представляет собой, как и пейзаж, один из характернейших показателей стиля. Бытовой диалог и сказ — явления одного порядка, переходы между ними постепенны и незаметны, так что трудно установить точную грань, где кончается одно и начинается другое. Сказ — бытовой монолог — можно представить себе, как разросшуюся реплику диалога (таким он и является реально у Пушкина) или как разговор, в котором мы слы-

шим лишь одного из беседующих, а о словах другого должны догадываться по ответам первого. Диалог Пушкина конкретен в бытовом отношении. Этим сделан огромный шаг вперед не только от Карамзина, у которого диалог условен («Бедная Лиза») или реторичен («Марфа-посадница») и в обоих случаях лишен живой окраски, разговорного звучания, но и от Марлинского, где он, подчиняясь общей установке этого автора, неизменно блестящ, затейлив и остроумен и ничем не отличается от языка повествования. Карамзин старается передать абстрактную сущность страстей: в «Бедной Лизе» говорит не Эраст, а любовник; Марфа произносит речи, которым мог бы позавидовать Цицерон. Марлинский хочет выразить самого себя. Пушкин стремится возможно жизненнее представить своих героев. Его диалог—средство социально-бытовой и индивидуальной характеристики.

Правда, это еще не составляет пушкинского своеобразия. Не говоря уже о Гоголе, по тому же пути конкретно-бытового диалога идут Полевой, Погорельский, Вельтман, отчасти Одоевский, Булгарин. Своеобразие создается тем, как Пушкин пользуется таким диалогом.

У Полевого (как и у Погорельского, Булгарина и отчасти даже у молодого Гоголя в «Вечерах») существует два рода диалога. Один — резко бытовой, натуралистический, сниженный. Другой — лишенный отпечатка среды и места, «красивый», безличный и ча-

сто витийственный. Характерной речью обладают лишь лица второго плана, образующие исторический и бытовой фон, персонажи порочные и низменные натуры. Крупный злодей уже лишается ее. На долю добродетельных остается литературная речь, резонерская или выспренняя. Здесь — отзвук жанрового деления старой поэтики: комедия натуралистична, трагедия — условна и возвышенна. Роман заключает в себе и «высокую» живопись в патетическом роде, и «жанр» в специфическом смысле, «фламандской школы пестрый сор».

Пушкин в своем диалоге отбрасывает как реторическую правильность построений Карамзина, так и деление на «жанр» и не-«жанр», свойственные многим прозаикам двадцатых-тридцатых годов. Разнохарактерность — пожалуй, даже двойственность — диалога сохраняется и у него, но она получает иное значение. Это—двойственность диалога простонародного и языка «образованного общества». Это—отражение реальной двойственности бытовой речи. Конечно, язык «общества» ближе к литературному языку (того времени), чем «простонародный». Но у Пушкина он не переходит в литературный. Он сохраняет характер живой речи. В нем нет следов красивости, витийства, замысловатости; его общий, несколько «литературный» фон оживляется разговорной интонацией, а нередко и вводом просторечия. Он становится реалистическим средством. Но одновременно и простонародный диалог получает

у Пушкина другой характер. Он, как и сказ, умерен в своем натурализме.

Ник. Полевой.

1. Простонародный диалог.

— Пусти ночевать, эй ты, кто тут! — закричали охриплым голосом с улицы.

— Места нет, кормилец! — отвечал хозяин сквозь ворота... — Ступай к соседу: у него просторно и светло, у меня темно и холодно...

— А вот я тебя разогрею с правого угла, окаянная собака!

— Эх, родимый! ну что проку будет... Слушай!..

— Что он там, колдует, что ли? — спросил Гриша...

— Нишкни! — отвечал старик, подымая рукавицы свои с земли; — казенный обоз, прости нас, господи! разве не слышишь?

Гриша и товарищи его разинули рты и выпучили глаза.

— Начинай, ребята! — сказал посадник Славянского конца, и громкий крик: — «Помогать! Давать! Новгород искони не отказывает добрым людям!» — раздался с этой стороны.

— Славянщина загорланила, — говорили в другой стороне. — Ну, не уступать, Гончарцы!

И еще громче крик: — «Долой, долой, не надо, не надо! Новгород не хочет!» —

раздался с сей стороны, от Гончарного конца.

— Что там, о чем посадник говорит? — спрашивал старик, теснимый в толпе.

— А бог весть! О немцах что-то мне послышалось, — да не теснись ты, рябая харя!

— Молчи, долговязый!

— Чего молчи: разве я не новгородец?

(«Клятва при гробе господнем»).

2. Абстрактно выспренний.

— Козни врага сильны. Испытай душу свою и в глубине ее найдешь укор, ибо слова твои уже показывают твое тайное, но гордое превзношение, кичение и высокоумие.

— Да, я превозношусь так, как превозносится остов человеческий, не преклоняющий черепа своего ни перед князьями, ни перед сильными земли!..

— Брат Иван! Не возносись... Испытуй себя!

— Я возношусь? Я, пришедший к тебе с растерзанным сердцем, с отчаянием в душе, чувствуя, что я недостойное орудие бога...

— Ах, одно слово! бог хощет орудия чистого, брат Иван, а ты? что употребляешь ты для дела своего? Заговоры, крамолы, меч поганых, вражду родных...

— Не я навожу, не я изобретаю ору-

дия, но судьбы божии являют их мне; я только употребляю их на мое дело. Разве я двигал орды Эдигея? Разве я возбуждал вражду между внуком Димитрия и сыном его, рассорил Василия с боярином Иоанном, грозил Новгороду, вложил честолюбие в душу Витовта?..

— (Из того же романа; разговор архимандрита Варфоломея с Иваном Гудочником, таинственным и до конца не объясненным персонажем).

Пушкин.

— Знал ли ты покойника? — спросил я его дорогой.

— Как не знать! Он выучил меня дудочки вырезывать. Бывало (царство ему небесное!) идет из кабака, а мы-то за ним: «Дедушка, дедушка! орешков!» — а он нас орешками и наделяет. Все бывало с нами возится.

— А проезжие вспоминают ли его?

— Да ныне мало проезжих; разве заседатель завернет, да тому не до мертвых. Вот летом проезжала барыня, так та спрашивала о старом смотрителе и ходила к нему на могилу.

(«Станционный смотритель»).

— Как это? Расскажи, расскажи по порядку.

— Извольте-с: пошли мы, я, Анисья Егоровна, Ненила, Дунька.

— Хорошо, знаю. Ну потом.

— Извольте-с, расскажу все по порядку. Вот пришли мы к самому обеду. Комната полна была народу. Были колбинские, захарьевские, приказчица с дочерьми, хлупинские...

— Ну! а Берестов?

— Погодите-с. Вот мы сели за стол, приказчица на первом месте, я подле нее... а дочери и надулись, да мне наплевать на них...

— Ах, Настя, как ты скучна с вечными своими подробностями!

— Да как же вы нетерпеливы! Ну вот вышли мы из-за стола... а сидели мы часа три и обед был славный; пирожное блан-манже синее, красное и полосатое...

(«Барышня-крестьянка»).

— Да ты что за угодник?—возразил Белобородов. —У тебя-то откуда жалость взялась?

— Конечно, — отвечал Хлопуша, — и я грешен, и эта рука (тут он сжал свой костлявый кулак и, засучив рукава, открыл косматую руку), и эта рука повинна в пролитой христианской крови. Но я губил супротивника, а не гостя; на вольном перепутьи да в темном лесу, не дома, сидя за печью; кистенем и обухом, а не бабьим наговором.

Старик отворотился и проворчал слова: «Рваные ноздри!»..

— Что ты там шепчешь, старый

хрыч? — закричал Хлопуша. — Я тебе дам рваные ноздри; погоди, придет и твое время; бог даст и ты щипцов понюхаешь... А покамест смотри, чтоб я тебе бородишки не вырвал!

(«Капитанская дочка»).

— А приходили ко мне от покойницы Трюхиной?

— Покойницы? Да разве она умерла?

— Эка дура. Да не ты ли пособляла мне вчера улаживать ее похороны?

— Что ты, батюшка, не с ума ли спятил, али хмель вчерашний еще у тебя не прошел? Каки были вчера похороны? Ты целый день пировал у немца, воротился пьян, завалился в постелю, да и спал до сего часа, как уж к обедне отблаговестили.

— Ой ли! — сказал обрадованный гробовщик.

— Вестимо так, — отвечала работница.

— Ну, коли так, давай скорее чаю, да позови дочерей.

(«Гробовщик»).

— Больно спесив Кирила Петрович! а небось. поджал хвост, когда Гришка мой закричал ему: Вон, старый пес! — Долой со двора!

— Ахти. Егоровна,—сказал дьячек,— да как у Григорья-то язык повернулся, я скорее соглашусь, кажется, лаять на

владыку, чем косо взглянуть на Кирила Петровича. Как увидишь его, страх и трепет клонит ниц, а спина-то сама так и гнется, так и гнется...

— Суета сует, — сказал священник,— и Кирилу Петровичу отпоют вечную память, как ныне и Андрею Гавриловичу, разве похороны будут побогаче, да гостей созовут побольше — а богу не все ли равно!..

(«Дубровский»).

— «Ивана Кузьмича дома нет, — сказала она: — он пошел в гости к отцу Герасиму; да все равно, батюшка, я его хозяйка. Прошу любить и жаловать. Садись, батюшка». Она кликнула девку и велела ей позвать урядника. Старичок своим одиноким глазом поглядывал на меня с любопытством. «Смею спросить, — сказал он; — вы в каком полку изволите служить? Я удовлетворил его любопытству. «А смею спросить, — продолжал он, — зачем изволили вы перейти из гвардии в гарнизон?» Я отвечал, что такова была воля начальства. «Чаятельно, за неприличные гвардии офицеру поступки», — продолжал неутомимый вопрошатель. — «Полно врать пустяки, — сказала ему капитанша; — ты видишь, молодой человек с дороги устал: ему не до тебя... (держи-ка руки прямее[1]...). А ты, мой батюш-

[1] У старика распялены на руках нитки.

ка, — продолжала она, обращаясь ко мне, — не печалься, что тебя упекли в наше захолустье. Не ты первый, не ты последний. Стерпится, слюбится»...

(«Капитанская дочка»).

— Помилуй, мать моя, — сказала вошедшая старая дама, — да ты собираешься в дорогу! Куда тебя бог несет?

— На Кавказ, милая Парасковья Ивановна.

— На Кавказ! стало быть Москва впервой от роду правду сказала — а я не верила. На Кавказ! да ведь это ужесть как далеко. Охота тебе тащиться бог ведает куда, бог ведает зачем.

— Как быть? Доктора объявили, что моей Маше нужны железные воды, а для моего здоровья необходимы горячие ванны. Вот уже полтора года, как я все страдаю — авось Кавказ поможет.

— Дай-то бог! А скоро ли едешь?

— Дня через четыре, много-много промешкаю неделю — все уж готово. Вчера привезли мне новую карету — что за карета! игрушка, загляденье — вся в ящиках, и чего тут нет! — постеля, туалет, погребок, аптечка, кухня, сервиз — хочешь ли посмотреть?

— Изволь, мать моя...

(Из «Романа на кавказских водах»).

— Между тем, я бьюсь об заклад, что разговор их самый невинный.

«Я в том уверена... Давно ли вы стали так добродушны?»

— Признаюсь: я принимаю участие в судьбе этой молодой женщины. В ней много хорошего и гораздо менее дурного, нежели думают. Но страсти ее погубят.

«Страсти! Какое громкое слово! Что такое страсти? Не воображали ли вы, что у ней пылкое сердце, романическая голова? Просто она дурно воспитана... Что это за литография? Портрет Гуссейн-паши? покажите мне его».

(Разговор в гостиной, из отрывка «Гости съезжались на дачу»).

Бытовой диалог Полевого выдается своей сниженностью и натуралистической расцветкой, выделяющимися еще более заметно благодаря контрасту с выспренним и книжным тоном диалога небытового, который к тому же является здесь преобладающим. Полевой пользуется просторечием не часто, но густо, давая его интенсивными красочными пятнами. Его привлекает энергия, заключенная в «крепком» выражении, преувеличенность того, что А. Толстой назвал «словесным жестом», известная лихость слова. Отсюда: «Я тебя разогрею с правого угла», «окаянная собака», «рябая харя», «молчи, долговязый», «загорланила». Простонародность выступает у него как неотесанность, как грубая и сырая энергия, которая одновременно и восхищает, и коробит, и смешит.

Сниженность бытовой речи поддержана соответственными ремарками («Гриша и товарищи его разинули рты и выпучили глаза»). Сам по себе натурализм речи у Полевого не представляет чего-либо исключительного (писали тогда и погуще); у самого Пушкина мы можем найти выражения и обороты, немного только уступающие резкостью бытового колорита. Но у Полевого просторечие гораздо более однообразно, характеризует не типическую индивидуальность, а только безличную массу («бытовой элемент», как таковой), употребляется как красочное пятно; но в этом качестве красочного пятна натурализм речи ощущается гораздо сильнее, чем тогда, когда он введен, как прием типовой характеристики. К тому же сниженный тон бытового диалога у Полевого подкрепляется в соответственных местах резким, разоблачающим реализмом описания. Средневековая Москва показана им, как «безобразная куча» домов и лавок, между которыми нет ни одного каменного здания, а многие крыты соломой: нищий и грязный город. Вспомним официально благопристойную, прикрашивающую живопись исторических романов того времени, живопись Загоскиных и Лажечниковых, — и мы поймем разницу. Еще показательнее краски, которые он нашел для «интерьера» крестьянской избы: пол ее составляет «убитая земля, сырая от снега», потолок и стены «закоптелые, черные», печь без трубы; когда ее топят, дым «расстилается

облаком по избе», двери которой поэтому открыты даже в самый жестокий мороз. Люди должны на время топления уходить из избы, чтобы не задохнуться. Внутри образуются «два разных климата»: «на полатях и на печи ужасный жар, внизу холод». Рядом со взрослыми и детьми ютятся свиньи и телята. Нетрудно заметить, что перед нами не столько история, сколько современная Полевому и Пушкину обыденность. «Черные» избы, лишенные труб, которые вытягивали бы дым, — достаточно распространенный тип крестьянского жилища и в ту эпоху. Находились даже люди, печатно обосновывавшие практичность черных изб, будто бы полезных своим дымом и угаром для крестьянского здоровья. Реализмом описания Полевой как бы предваряет «физиологические очерки сороковых годов и бытовые очерки шестидесятых. Такой откровенной и злой бытописи мы у Пушкина не найдем. Она напоминает разве только горькие строки «Путешествия из Москвы в Петербург»: «Наружный вид русской избы мало переменился со времени Мейерберга. Посмотрите на рисунки, присовокупленные к его Путешествию. Ничто так не похоже на русскую деревню в 1662 году, как русская деревня в 1833 г.». Эти строки следуют за выдержкой из Радищева, с которым Пушкин в дальнейшем и соглашается, и полемизирует, приходя, в конце концов, к выводу, что «Радищев начертал карикатуру». Выдержка из Радищева—описание русской курной

избы с ее дымом, грязью, нищетой обстановки, описание, с которым «интерьер» Полевого обнаруживает поразительное сходство. Если оно не случайно, то еще более подчеркивает обращенность исторической бытописи Полевого в сторону его современности.

Но не следует делать из этого слишком широких выводов. В реализме Полевого сказалась его относительная демократичность, заставившая его назвать свою историю «Историей русского **н а р о д а**» и позволившая Пушкину утверждать, будто он (Полевой) проповедует якобинство под носом у правительства. Аттестация незаслуженно громкая. Якобинцем Полевой никогда не был. Но нельзя забывать, что он одно время являлся вождем передовой молодежи. Реализм возникал у нас не как открытие одного какого-нибудь сильного ума (хотя Пушкина или Гоголя можно назвать его родоначальниками). К реализму шла литература в целом или, по крайней мере, ее наиболее живая и действенная часть. Об этом говорят достаточно убедительно реалистические элементы в творчестве такого писателя, как Полевой, которого издавна принято рассматривать, как завзятого и вульгарного романтика. Отрицать связь Полевого с романтизмом невозможно. Но дело в том, что и самый романтизм, с его пристрастием к местному колориту, к яркой краске, словесной и бытовой, к эксцентрике, в какой-то мере порождал из себя реализм. Реализм был для романтиков часто одним из колористических средств,

которые они противопоставляли абстрактности классического рисунка. Поэтому, хотя «натурализм» у Полевого играет иногда реалистическую, бытописательскую роль, с намеком даже на какую-то злободневную действеность, все же в целом он не более, как вспомогательное средство и при том не столько характеристическое, сколько декоративное. Поэтому он гораздо ниже пушкинского реализма, который он в отдельных пунктах как будто превосходит. Разница та, что Пушкин и Гоголь являлись последовательными реалистами, в то время, как у Полевого, Марлинского, Вельтмана были только моменты, вспышки, разрозненные черты реализма, включенные большей частью в нереалистическую или псевдореалистическую систему.

Преобладающий у Полевого абстрактно патетический, «литературный» диалог доказывает это лучше всяких слов. Он только по форме принадлежит каким-то персонажам. По существу он принадлежит автору и характеризует только его писательскую манеру. То, что в речах архимандрита — библейские обороты, торжественность и много славянизмов («превзношение и высокоумие», «хощет», «испытуй», «ибо», «козни врага» и т. д.) — кажется на первый взгляд вполне оправданным: говорит духовное лицо, церковник, монах, свыкшийся с этим книжным способом выражения до того, что он стал его бытовой привычкой. Но на деле это не так. Перед нами не реальный сановник церкви со

своей бытовой речью. Для этого она вся настроена на слишком высокий тон, так что славянизмы не выделяются. Нет характерного соединения торжественной лексики с просторечием, нет живого разговорного фона. К тому же манера выражения у мирянина Гудочника такая же, как и у архимандрита («остов человеческий», «сильные земли», «преклоняющий», «недостойное орудие», «двигал орды»). Пред нами просто образец высокого стиля, церковно-витийственная окраска слова не как характер сказа, но как оттенок литературной речи.

В трагедии, особенно в стихотворной, мы нашли бы это естественным. Отбрасывая бытовые наращения слова, поэт старается дать самую сущность мыслей и чувствований. Так говорила бы страсть, еслиб она училась реторике. Пусть она не выражается так на деле, она должна так выразиться, чтобы красноречиво выступила ее основа, ее заветное. «Ноумен» чувства отделен от «феномена» будничного выражения. Это — французская трагедия с ее идеализированным языком. Это — гетевская «Ифигения» (только там все мягче, проще, теплее). Для того чтобы логика такого принципа показалась убедительной, нужна полная отрешенность от быта: все сосредоточено на психологическом действии, на тщательно отпрепарированной коллизии чувств. Но у Полевого место трагедии с обнаженной диалектикой борющихся страстей заступает рыхлый, разносоставный роман с игрой бытового, историко-декоративного ма-

териала. Поэтому и его «высокий» диалог ощущается не как «язык страсти», пусть внешне условный, но раскрывающий внутреннюю правду, а как литературная, «искусственная» речь, как стилистическое средство того же порядка, что патетика или красочность иного описания.

У Пушкина этого разделения на литературный и бытовой диалог нет. Между «простонародным» разговором из «Гробовщика» и почти нейтрализованной светской беседой из неоконченной повести расстояние очень большое, но оно все заполнено постепенными переходами, и самая крайняя точка является все еще бытовой речью. Удивляет разнообразие характерных оттенков, изобличающих социальное положение, образ жизни, профессию. Пушкин при этом обходится почти без резких нажимов. Очень редко встречаются у него бытовые искажения слов, которыми уже тогда старались передать окраску «простонародной» речи. Всего гуще написан в этом отношении диалог из «Гробовщика», где помимо специфически простонародных слов и выражений («али», «эка», «вестимо так», «ой-ли», «завалился в постелю», «не с ума ли спятил», «хмель вчерашний»), мы видим и «каки» (вместо «какие») и «тя» (вместо «тебя»). Но это — максимум простонародной расцветки у Пушкина. Обычно он пользуется средствами более тонкими и не столь заметными. Особенно характерен в этом смысле рассказ дворовой (из «Барышни-крестьянки»). Настя — деревенская девушка, но выросшая в

«господском» доме, почти наперсница барышни. Крестьянская основа ее речи сильно изменилась под влиянием общения с «господами» и дворней. В ней появляются уже «лакейские» интонации. Эти особенности и определяют замысел Пушкина. И вот интересно, как он его осуществляет. Он не прибегает к вводу «цветной», «жанровой» лексики, к просторечию в чистом виде. Словарно речь Насти сильно нейтрализована. Упор — на бытовом жесте, на темпе рассказа, на отборе подробностей. «Лакейский» элемент передан «слово-ерсом» да еще иными специфическими оборотами («Извольте-с», «погодите-с»). Крестьянское проявляется обстоятельностью рассказа, что́ комически подчеркнуто и что́ бесит барышню, ибо каждую занимает другое: барышню — молодой и загадочный Берестов, Настю — праздничный чин именин, на которых она успела показать себя и увидеть множество знакомых. Диалог весь построен на контрасте между обстоятельностью Насти, старательно перечисляющей присутствующих и где кто сидел, и нетерпением ее «барышни».

Любопытно, что Пушкин мало чем отличает язык городского ремесленника от языка крестьянина (и тот и другой как бы сливаются у него в общем понятии простонародной речи), но довольно резко отделяет крестьянский язык от языка дворни. Такая практика, вероятно, отвечала реальному положению вещей. Ремесленник был близок к крестьянину и по своему культурно-бытовому уровню, и по своим связям с деревней. На-

оборот, дворовый, который отстал от крестьянства, приобрел некоторые новые понятия и навыки, но сделался не барином, а только слугой барина, должен был, в силу своего промежуточного состояния, дальше отойти от деревни. Девичья и передняя вырабатывали иной тип человека, чем крестьянская изба и работа в поле, и эта разность прежде всего сказывалась в бытовых привычках и в языке. Апол. Григорьев возмущался писателями, которые выдавали за народную речь разговоры, подслушанные у дворни. Это доказывает, что разница была заметна и существовала в общем сознании (иначе на нее бы не ссылались).

Просторечие Пушкин воссоздает не столько подбором специфических бытовых слов и неправильностей (к последнему он почти не прибегает), сколько особым характером оборотов и интонаций, строением фразы и той откровенной, свободной энергией выражения, которая отличает народную речь от книжной и от языка верхних классов и которую, видимо, так ценил сам поэт. Для него типичны такие фразы, как: «Ты что за угодник?», «У тебя-то откуда жалость?», «Все бывало с нами возится» и т. д., которые самим своим строем, несмотря на отсутствие (или неяркость) «жанровой» лексики, обличают свою простонародность. Конечно, она часто поддержана характером образности («угодник»), да и самим фактом ее. Пушкин знает, что народная речь образнее «языка общества» и пользуется этой особенностью. Светская речь

у него «понятийна», народная (там, где она употребляется не эпизодически и не в комическом плане) сильна образом, иносказанием, иногда приближаясь к поэтической. Он уловил и принцип ее образности: резкий излом, «характерность» вместо «поэтичности», смелость сближения. Отсюда порой удивительная энергия речи: «кистенем и обухом, а не бабьим наговором», «и ты щипцов понюхаешь» (то есть будут рвать ноздри); показательна в этом смысле также притча про орла и ворона, рассказываемая Пугачевым, его иносказательный разговор с хозяином постоялого двора («В огороде летал, конопли клевал; швырнула бабушка камешком — да мимо», «Стали было к вечерне звонить, да попадья не велит: поп в гостях, черти на погосте», «заткни топор за спину: лесничий ходит»). Все примеры взяты из «Капитанской дочки». Неудивительно: здесь народная «стихия» выступает в своем самом ярком и грозном выражении, как стихия «мятежа», восстания (она есть и в «Дубровском», но там она задета только краем). Пушкин-поэт влекся к мужицкому, «русскому» «бунту», он глубоко чувствовал заложенную в нем мощную и трагическую поэзию. Его художническое сочувствие на стороне «мятежников». Оно влагает в их уста чудесные старинные песни, оно наделяет их самой сильной и выразительной речью. Сам Пушкин в этом признается словами Гринева: «Невозможно рассказать, какое действие произвела на меня эта простона-

родная песня про виселицу, распеваемая людьми, обреченными виселице. Их грозные лица, стройные голоса, унылое выражение, которое придавали они словам, и без того выразительным, — все потрясало меня каким-то пиитическим ужасом.»

«Словесный жест», то есть такая живость интонации, которая позволяет представить себе зрительно мимику и движения говорящего, «словесный жест», всегда присутствующий в просторечии, у Пушкина усилен иногда до того, что из подразумеваемого переходит в реальный. «И я грешен, и эта рука (тут он сжал свой костлявый кулак и, засуча рукава, открыл косматую руку), и эта рука повинна в пролитии крови». Выражение, которое могло бы прозвучать нейтрально, как стертый речевой оборот, воскресает, благодаря жесту и реализму описания («косматая рука»), в своей непосредственной убедительности. Насыщенность жестом — разговорная особенность и в этом своем качестве характерна для пушкинского диалога (как не «литературного», а бытового). Иногда он (там, где простонародная речь эмоционально напряжена, должна выразить какое-нибудь сильное душевное движение) приближается по своему складу к песне. Но даже тогда, когда песенные обороты особенно явственны, как, например, в словах Хлопуши: «Но я губил супротивника, а не гостя; на вольном перепутьи да в темном лесу, не дома, сидя за печью: кистенем и обухом, а

не бабьим наговором», ясно ощущается разговорная интонация. Чувствуется, что это сказано, и сказано в быту. Представим себе такой диалог под пером Полевого, Марлинского, Даля. Они бы не ограничились, как Пушкин, несколькими сжатыми и энергичными фразами; они бы постарались довести песенную имитацию до конца, стилизуя (Даль) или украшая (Марлинский) всеми доступными им средствами. Насколько такая стилизация соответствовала бы действительному характеру народной песни, — вопрос другой. Степень близости была бы разной в зависимости от автора (Даль, скажем, стилизовал бы лучше, чем Марлинский). Но у всех она выделялась бы из текста автономным по своему смыслу куском «поэтической» прозы. У Пушкина же это только тесно вмонтированная в текст характеристическая деталь. Там, где другие кладут толстым слоем краску, Пушкину достаточно штриха.

Особенно резко проявляется различие между принципами Полевого и Пушкина в том, как они пользуются церковно-славянским элементом для окраски диалога. У Полевого — «высокая» литературная речь, обильно уснащенная торжественными славянизмами и лишенная профессионально-бытовой характерности (беседует не архимандрит с мирянином, а два возвышенных персонажа, которым неудобно изъясняться обыкновенным языком). У Пушкина — сниженное просторечие, лишь в двух-трех местах оттененное специфическими оборотами, которые, однако,

помещены так выгодно и заметно, что бытовые черты говорящего выступают сразу и очевидно. Здесь славянизмы берутся уже только как местная краска для передачи особенностей языка духовенства. Характеризующая сила такой речи значительна. Просвечивают не только общие, видовые черты, но и черты более дробные, внутри-групповые и даже индивидуальные. Средства, которые пускает при этом в ход Пушкин, самые скупые. У дьячка бытовое просторечие крестьянского типа («Ахти, Егоровна», «Да как у Григорья-то язык повернулся», «спина-то сама так и гнется, так и гнется») и несколько профессионально свойственных ему выражений библейски-церковного характера, не слишком даже «густых» («страх и трепет клонят ниц»). Это значит, что он по образу жизни, интересам, уровню развития немногим отличается от крестьян, но, что он все-таки «духовное лицо». Его робость и приниженность отличают низшего чиновника в культовой табели о рангах, своего рода коллежского регистратора церковного ведомства. Самое важное здесь — просторечие, живой, разговорный фон, которого нет у Полевого и который дает смысл и вес каждой возникающей на нем «инородной», красочной и характерной детали. У священника разговорная основа несколько иного типа, менее простонародная, больше приближающаяся к языку «образованного общества», более нейтральная как литературный материал. Привычные обороты церковно-библейской словесности («суета сует») здесь ка-

жутся органичнее, ибо не так заметно контрастируют с общим словесным фоном. Вся речь благообразнее, но это все же настоящая разговорная речь с живыми и типическими интонациями («разве похороны будут побогаче», «а богу не все ли равно?»). Ее благообразие и уверенность говорят о человеке более независимом и привыкшем к большему уважению со стороны окружающих.

11

У Пушкина отражен бытовой факт того времени: наличие «простонародного» элемента в разговорном языке всех классов общества, включая и самый «верхний». Когда жена капитана Миронова, мелкого дворянина, «службиста», жившая в простом и нехитром, почти патриархальном быту, чуждом всяких веяний образованности, городских «причуд», литературных интересов, говорит наполовину крестьянским языком с пословицами и прибаутками, с обращениями к собеседнику, вроде «батюшка», то это еще не очень неожиданно даже на взгляд позднейших поколений, привыкших встречать в такой среде более диференцированную городскую речь. Притом же действие повести относится к восемнадцатому веку, к довольно далекому и для Пушкина прошлому, в котором простота и бедность быта отсталой страны и отражение бытовой скудости в языке должны были чувствоваться сильнее. Но когда такие же простонародные выражения,

иногда даже характерно искаженные («ужесть», «авось», «мать моя»), употребляют в разговоре между собой московские барыни, дамы «хорошего» дворянского общества, или чванная старуха-графиня из «Пиковой дамы», то это кажется сейчас более удивительным. Но Пушкин только сохранил во всей непосредственности черту эпохи. Она представляется странной, если исходить от романов Тургенева, чей бытовой язык принадлежит уже другому времени. Но сопоставьте пушкинский диалог с живой речью «Горе от ума»: вы увидите ту же бытовую расцветку.

Простонародность составляет почти необходимую составную часть разговорного языка у Пушкина. В этом смысле различные бытовые говоры у него ближе между собой, чем у того же Тургенева или у Толстого. Но это не значит, что они одноцветны и подобны друг другу. Пушкин умеет, пользуясь просторечием и добавочными, социально-бытовыми элементами, достигать здесь большого разнообразия. Либо простонародная речь берется как основной фон, на который очень умеренно, но умело накладывается добавочная краска: характерные для данной общественной группы речения, обороты и пр. Так говорят у Пушкина дворовая девушка, поп, дьячок, капитанша. Так говорит и старик офицер Иван Игнатьич («Капитанская дочка»), речь которого интересна совмещением просторечия с официально служебной манерой выражения, исполненной канцелярских

оборотов и отменной и несколько деревянной учтивостью, отдающей XVIII веком, фухтелями и пудрой для кос («брань на вороту не виснет», «он вас в рыло, а вы его в ухо» и тут же рядом: «смею спросить», «изволили перейти», «неприличные гвардии офицеру поступки», «умышляется злодействие, противное казенному интересу», «не благоугодно ли... принять надлежащие меры»). Либо, наоборот, сама простонародная речь делается краской, характерно выделяющейся на ином фоне. Это мы видим у барынь из «Романа на кавказских водах», у графини из «Пиковой дамы», у Троекурова, у помещицы, рассказывающей про Дубровского, у старика Гринева.

Светская речь, язык образованных кругов дворянского общества — вот, что, пожалуй, больше всего затрудняло Пушкина. С одной стороны, это была светская речь, как бытовой и характерный факт: наиболее легкая часть задачи. Пушкин ее блестяще разрешил, уловив, как художник, и зафиксировав бытовое явление: ввод простонародных слов в речь, совершенно чуждую им по своей окраске и ассоциативным связям. Вторая особенность, которая, вероятно, еще более бросалась в глаза: преобладание французской речи, ее смешение с русской, — получила у него гораздо менее явственное выражение: он вставляет французские слова в диалог очень осторожно, в очень небольшом количестве, правда, часто давая понять, что весь разговор ведется по-французски и только переведен

автором в русский литературный ключ. Чтобы оценить эту скупость, сравните ее с тем, как обильно использовал и густо воспроизвел бытовое смешение языков Толстой в «Войне и мире». Наконец в светском диалоге Пушкина уловлена и третья черта, которая опять-таки получит полное отражение у Толстого: непринужденность, небрежность, порой почти инфантильность беседы. В «Пиковой даме» все эти особенности светской речи, взятой, как бытовой факт, сказались всего ярче:

— Paul! — закричала графиня из-за ширмов: — пришли мне какой-нибудь новый роман, только, пожалуйста, не из нынешних.

— Как это, grand'maman?

— То есть такой роман, где бы герой не давил ни отца, ни матери и где бы не было утопленных тел. Я ужасно боюсь утопленников!

— Таких романов нынче нет. Не хотите ли разве русских?

— А разве есть русские романы?.. Пришли, батюшка, пожалуйста, пришли!

Но, повторяю, это была только одна сторона дела. Заметим при этом, что сочным бытовым языком говорит у Пушкина преимущественно старое поколение: восьмидесятилетняя графиня, Троекуров, пожилые московские барыни. Это черта больше екатерининской, чем александровской или николаевской эпохи. Пушкин имел дело с уже исче-

завшей особенностью. Тот тип разговорной речи, который представляла графиня, блиставшая при версальском дворе и обращавшаяся к своей воспитаннице со словами: «Что ты, мать моя! оглохла что ли!» — уходил в прошлое. Новое поколение или вовсе не говорило по-русски (как, впрочем, часто и старое) или говорило как-то на иной лад (в письмах пушкинского друга Нащокина можно встретить много бытовой, а иногда и «неправильной» речи, но уже другого рода). Однако, главное было не в этом. Пушкину светская речь была нужна не только как бытовой факт, но и как некий средний тип диалога. Для каждого «беллетриста», «работающего» не на сказе, самым основным является с р е д н и й диалог, тот, которым движется повествование, тот, где бытовая окраска не была бы слишком заметна (иначе она отвлечет в сторону, утомит своей настойчивостью или вызовет комический эффект), но где бы чувствовалась живая разговорная интонация. Такой диалог не сильно отличается от литературной речи вообще и от повествовательного языка данного автора в частности. Он обычно строится на бытовом слове культурной среды, и притом среды, близкой писателю. Его роль можно сравнить с ролью, которую группа струнных играет в оркестре. Она — самая многочисленная. Она смягчает звучность, она создает фон, на котором выступают деревянные и медные. Каждый медный инструмент слышен гораздо громче, чем струнный. Валторна или труба легко заглу-

ми несколько скрипок или альтов. Но для того, чтобы выразительность валторны или трубы сумела проявиться, нужна мягкая и упругая звучащая поверхность струнных, умеряющий и оттеняющий фон. Уберите его — и получится бедное однообразие военного оркестра. На средний диалог, как и на струнный квинтет, падает основная работа. О нем можно сказать то же, что и о средней интонации в публицистической или повествовательной прозе. Одними крайними регистрами обойтись нельзя, ибо они скоро уничтожат собственный эффект. Это хорошо знал такой эмоциональный «романтик», как Гейне. Для Пушкина средний регистр — и в повествовании и в диалоге — особенно важен, вследствие общего стремления его стиля к соразмерности. В его время единственным культурным бытовым языком являлся язык образованных кругов дворянства, являвшийся вместе с тем бытовой речью самого Пушкина. Он и послужил ему материалом для среднего диалога, подвергшись при этом литературной переработке в соответствии с художественными принципами Пушкина (лаконизм, простота). Хороший образец такого диалога дает разговор в гостиной из отрывка «Гости съезжались на дачу». Внешне, чисто словесно, он кажется нейтральным, написанным почти обесцвеченной речью. Его даже можно представить себе русской интерпретацией беседы, происшедшей на французском языке. Но в нем несомненна внутренняя выразительность: через интонации, а не посредством словесной

окраски. Нет простонародных или профессионально-бытовых оборотов (ведь это среда людей, профессия которых в том, чтобы не иметь профессии, или, имея ее, сохранять такой вид, как будто ее нет: если они дипломаты или военные, то, прежде всего, они светские люди, оставляющие свои профессиональные навыки за порогом гостиной; да и что такое профессиональный облик дипломата? он сливается с обликом светского человека), нет бытовых оборотов, но строение речи чисто разговорное («бьюсь об заклад», «Страсти! какое громкое слово!», «просто она дурно воспитана»). Любопытно, как строится бытовой диалог в «Пиковой даме». Речь старой графини резко характерна, но разговор гвардейских офицеров, обмен репликами Томского с Лизой лишены интенсивной бытовой окраски. Это именно средний диалог, завязывающий и двигающий вперед действие, сюжетно работающий в повести. Характеристичность есть и в нем, но она является здесь только обертоном, в то время, как в речи графини весь упор на характеристику. Понятно, что в вещах, как «Пиковая дама», «Египетские ночи», «Выстрел», отчасти «Дубровский», наброски многих неоконченных повестей («Гости съезжались на дачу», «Надинька», «На углу маленькой площади»), то есть в произведениях со «светской» тематикой, такой диалог играет особо важную роль (его косвенное отражение мы найдем в «Романе в письмах»; надо думать, что он развернулся бы в «Романе на Кавказских водах»,

в «Русском Пеламе», в продолжении «Дубровского»). Но не следует думать, что она только локальна. Нет необходимости рассматривать этот род диалога непременно как речь «светского» в тесном и собственном смысле (то есть «великосветского») круга. Это язык «образованного общества» вообще, и светский круг является для Пушкина лишь одной из сред, где такой язык бытует. Вероятно, и реальная разница между речью светского круга и культурных прослоек дворянства или немногочисленной тогда интеллигенции была, при характере тогдашнего образования, с господством французского языка и литературы (очередь немецкой только подходила), не слишком велика. К тому же, в силу своих стилистических тенденций, Пушкин разрабатывал эту речь (если только она ему не нужна была для чисто характеристических или сатирических целей) так, что она теряла свои специфически светские черты, облагораживалась и делалась более общезначимой. В таком обобщенном виде она могла служить не только для светской повести и светского героя. Она не становилась абстрактно литературной, живость и разнообразие вносились характерными интонациями, кругом тем, иногда и очень осторожным прибавлением бытовой краски. В отрывке «Гости съезжались на дачу» светская речь сохраняет еще оттенок салонной беседы. В этом ее задание. Злословьем княгини Г. уже намечается положение Вольской в обществе и, как можно предполагать, ее

будущая драма. Толстому недаром так нравился этот отрывок; здесь в зародыше тема «Анны Карениной», как в светском диалоге Пушкина — зерно диалога «Войны и мира». Но в словах Дубровского-сына, молодого Берестова, Сильвио этот оттенок отсутствует, да он был бы и неуместен, так как все они не являются людьми «большого света». Между тем, общий характер разговорного диалога тут тот же, что и в отрывке о Вольской или в «Египетских ночах». Таким образом, происходит обращение бытовой речи в средний диалог. Это не только язык Томского, но и язык Германна. Так разговаривает у Пушкина «герой повести»: не педант, не ритор, но и не «жанровая» фигура.

Это очень важно. В «светской» речи Пушкин отбирает ее средний, разговорный регистр. Она у него не отличается ни блеском, ни затейливостью. Он либо трактует ее как бытовой и характерный факт, либо старается использовать ее общезначимые, культурные элементы. Совсем по-другому поступает Марлинский. В своем светском диалоге он не нравописатель, наблюдающий со стороны, даже не рассказчик, а деятельный участник беседы, старающийся поразить вас остротой, замысловатостью, неожиданностью реплик. Это — идеальный светский разговор, который вел бы человек, в высокой степени одаренный остроумием, находчивостью и эксцентрической оригинальностью воображения. Марлинский рисует не то светское общество, какое есть, а то, каким оно могло бы быть,

елиб Марлинский его сочинил: ибо, за неимением его идеального представителя, он сам говорит, объясняется в любви и спорит за своих героев.

Для Марлинского, как и для Пушкина, язык образованных кругов дворянства является материалом для построения «нормального» диалога. Он пользуется им вдобавок гораздо шире, чем Пушкин. Но в то время, как у Пушкина язык образованного дворянства расширяется до общезначимого культурного языка (это относится и к диалогу, и к повествованию), у Марлинского все разнообразие бытовых говоров суживается до нарядной светской causerie или до патетически затейливого красноречия:

> — Вы, кажется, хотите лестью выкупить наперед какую-нибудь злость против целого нашего пола. Но я на часах против вас, дон Алонзо. Комплименты врага — опасные переметчики.
>
> — Они выдуманы не для вас, графиня. Самые затейливые вымыслы, касаясь вас, становятся обыкновенными истинами.
>
> — Я не предполагала, что земля ваша так же легко произращает лесть, как апельсины и лимоны.
>
> — На родине моей, в этом саду прекрасных произрастаний, я не научился, однакож, прозябать душою, как большая часть людей холодного здешнего климата.
>
> *(Объяснение на балу, из повести «Испытание»).*

— Да покоится твое романтическое воображение, которое, будучи орошено ромом, пылало как плум-пудинг! Тебе недоставало только рифм, чтобы сделаться поэтом, которого бы никто не понял, и грамматики, чтоб быть прозаиком, которого бы никто не читал. Сам Зевс ниспослал тебе сон, отраду ушей всех ближних!..

(Шуточное «похвальное» слово на офицерской вечеринке; оттуда же).

— О! вы невинны, как шестинедельный младенец, как церковная ласточка! Напрасно было бы и осуждать человека, у которого совесть или нема, или принуждена молчать.

— Я не беру на свой счет этих речей, князь: мой язык не имеет причин разногласить с совестью именно потому, что она светлее клинка моей сабли.

(Вызов на дуэль; оттуда же).

«Здесь не то, что в деревне... пиры да обеды, от гостей да в гости — а смотришь, деньги улетают как время, и долги налегают на шею гирями!.. Золотыми шпорами своими клянусь — мне скоро нечем будет клясться, потому что придется заложить их. Нет ли у тебя, Доктор, какого заморского лекарства от денежной чахотки?»

«Если б оно и было, Барон, то без употребления бы осталось: у кого есть

деньги, тому не нужно лекарства, а у кого их нет — тому не на что купить его. По умственной Алхимии дознался я, что Орвиетан от болезней карманного рода есть у м е р е н н о с т ь».

(Из исторической повести «Ревельский турнир»).

— Дай образумиться! — возразил Сафир-Али. Дай хоть дух перевести! Ты насыпал столько вопросов, и сам я везу столько поручений, что они столпились как бабы у дверей мечети, и растеряли свои башмаки. Во-первых, по твоему желанию, я был в Хунзахе. Пробрался так тихо, что не спугнул ни одного дрозда с дороги. Султан — Ахмет-хан здоров и дома... Сурхай-хан, Нуцал-хан...

— Чорт их побери одним разом! Что же Селтанета?

— Ага! наконец дотронулся до сердечной мозоли. Селтанета, милый мой, хороша как небо с звездами; только на этом небе я видел зарницы лишь тогда, как о тебе разговаривал.

(Из кавказской повести «Аммалат-бек»).

У Марлинского все герои говорят одинаково: языком светского, затейливого остроумца, когда он в ударе, языком самого Марлинского, блестящим, эффектным, не знающим среднего регистра. «Неистовая» речь какого-нибудь Аммалат-бека, готового сокрушить небо и землю и учинить неслыханное зло-

действо во имя любви, — в сущности, разновидность того же затейливого разговора, отягощенного сравнениями и перифразами. Лишь изредка («Лейтенант Белозер») попадаются у него зачатки конкретно бытового диалога, впрочем, быстро переходящего в гротеск. Только первые три разговора (из приведенных нами) являются «светскими» в собственном смысле. Остальные — и по эпохе и по обстановке — принадлежат совсем другому миру. Но хотя все эти словесные фехтованья происходят по самым различным поводам и между самыми разными людьми (светская женщина и офицеры гусарского полка, средневековый доктор и средневековый барон, дагестанский бек и его товарищ), характер остается неизменным. Если в диалоге кавказской повести появляются, для местного колорита, восточные сравнения, то это только внешнее украшение, ибо весь бойкий, развязный тон диалога говорит о том, что перед нами все тот же гусар, который раньше переоделся, было, Доном Алонзо, а теперь вырядился в экзотического горца.

Пушкинский диалог имеет характеристическую и сюжетную функцию. Диалог Марлинского рассчитан на чисто стилистический эффект [1].

---

[1] Конечно, сюжетная функция имеется и тут, но она совершенно заслонена стилистической. Сравните, например, вызов на дуэль в «Испытании» с дуэльными сценами в пушкинском «Выстреле». Пушкину важен сюжетный и психологический момент. Описание и диалог (сцена в зале у графа) коротки

Простота для Пушкина — понятие больше стилевое, чем языковое. Просто — это значит у него: выражено без украшений, самым отчетливым и экономным образом. Но не значит: сказано самой обиходной или простонародной речью. Гейне или даже порой Гёте простонароднее Пушкина, но Пушкин, может быть, проще. Язык его прозы в основном — язык «хорошего общества», но чрезвычайно обогащенный и демократизированный, по сравнению с карамзинским, широким использованием живой разговорной речи разных социальных групп, вводом народных слов и оборотов. Язык «хорошего общества» для Пушкина уже не просто изящная и гибкая литературно-общежительная речь, объединяющая довольно узкий общественный круг; включением всех элементов, от церковно-славянского до бытового просторечия, он старается его расширить до общенародного

и удорчи: их ровно столько, сколько нужно для намеченной сюжетно-психологической цели. Марлинскому важна стилистическая сторона, блеск реплик, — и его диалог не только растягивается гораздо больше, чем это требовалось бы действием, но и отличается совершенно неуместной в данном случае цветистостью и замысловатостью. То же относится и к длиннейшим разговорам между Аммалат-беком и его молочным братом. В одном из них сюжетно нужна была бы только одна фраза: Вставай! нам надо ехать! — но диалог растянут на добрую страницу, где все, сверх необходимой фразы, орнамент из уподоблений, острот и мелодраматических выкриков. О характере и психологии я уже не говорю: у героев Марлинского нет, в большинстве случаев, ни характера, ни психологии.

языка. Пушкин умерен в применении просторечия. Он равно избегает карамзинской абстрактности, не знающей окраски бытового слова, и стилизованного натурализма Даля. Даль ввел в литературу как будто гораздо больше «низовой», плебейской речи, чем Пушкин. Но он отнесся к ней, как собиратель и коллекционер, как орнаменталист; он не строил, а вышивал шелками. Она ему служила для любования, а не для работы. Пушкин вводил народную речь осторожнее, скупее, но он пользовался ею как орудием. Она у него работала, она была действенной и органической частью произведения, она функционировала, то есть она жила. Поэтому Пушкин гораздо демократичнее «простонародного» Даля. Тот искал народного образа выражения. Но народный «образ выражения» литературно сам по себе еще ничего не значит, пока он из общего и безличного не стал частным и характерным. У Пушкина он перешел в диалог, характеристический и целеустремленный.

В использовании просторечия Пушкин обнаруживает две особенности своего стиля. Это — стремление к соразмерности, применение каждый раз минимума средств, упор на средний регистр выразительности (что позволяет достигать в нужных местах крупных эффектов сравнительно небольшим вводом крайних регистров). Это — реалистичность письма. Пушкин пользуется словом как краской. Но он никогда не пользуется им как декоративной краской.

С лаконизмом связан ритм пушкинской прозы. Может быть, правильно было бы даже сказать, что лаконизм пушкинской прозы порождает из себя ее ритм.

Определение последнего должно нас привести к более общему вопросу: о природе прозаического ритма. Но тут мы сразу останавливаемся в недоумении. «Hier stock'ich schon», говорит Фауст при попытке перевести первую же фразу Иоаннова Евангелия: вначале было слово (логос). Логос означал множество понятий, допуская различные толкования, которые все представлялись Фаусту неправильными. Прозаический ритм становится своего рода «логосом» по неопределенности вкладываемых в него смыслов. О нем наговорено столько фантастического, что начинаешь сомневаться, есть ли что-нибудь реальное за всей этой фантастикой, существует ли в действительности такая вещь, как ритм прозы. Чаще всего приходится иметь дело со стремлением свести ритм прозы к стихотворному ритму. Конечно, при произвольной разбивке на строки и произвольном размещении логических ударений можно любой текст — от пушкинских повестей до поваренной книги — подогнать, с грехом пополам, под какой-нибудь стихотворный размер или комбинацию размеров (последнее, кстати сказать, уже ровно ничего не означает). Но цена подобному эксперименту очень невелика. Из него следует не то, что предложенная схема

действительно лежит в основе данного текста, но что проза легче поддается произвольной ритмической интерпретации, чем стихи. Разумеется, существует проза, нарочито ритмизированная, с очень правильным рисунком метра (большей частью дактиль и родственные ему трехсложные размеры). Она стала правилом у Андрея Белого; если взять пушкинскую эпоху, то яркий образец ее дан Вельтманом (поэма «Эскандер» в «Страннике»); у Гоголя («Чуден Днепр») ритм уже гораздо свободнее и «прозаичнее». Но она сразу воспринимается как некий выход за пределы прозы, доказывая этим свою чуждость ее «нормальным» ритмическим принципам. Эта чуждость иными ощущается так сильно, что они не в состоянии читать сколько-нибудь крупные произведения, написанные сплошь (как, например, у Андрея Белого) ритмической прозой, и для того, чтобы устранить утомительное действие ритма, «обходят» его, читают так, чтобы ритм разрушился. Этот любопытный бытовой факт, вероятно, известен многим. Между тем, никого не утомляет поэма только от того, что она написана стихами; во всяком случае, никто не станет нарочно разбивать ее метра. Дело, стало быть, не в самом действии ритма, а в несоответствии между ритмом и формой прозаического произведения, ибо прозу мы привыкли читать иначе, свободнее.

Нередко также отыскивают у прозаика отдельные строки с ритмическим рисунком, напоминающим стихотворный, и придают та-

ким находкам какое-то особое значение. Так поступает, например, Ал. Слонимский в статье «Композиция «Пиковой дамы». Но при свободной структуре прозы подобные совпадения не удивительны. Было бы удивительнее, если б писателю удалось их избежать. Среди ритмического разнообразия употребительных в практике и потенциально возможных фраз или их отрезков обязательно найдутся такие, которые будут обладать более или менее правильным стихотворным строением. Фразы, которые мы произносим в общежитии, вовсе не заботясь о их художественном качестве, иногда укладываются в точный метр[1]. Люди, придающие столько важ-

[1] То же самое, хотя по несколько иным основаниям, можно сказать и о таких вещах, как звукопись. При ограниченном количестве звуков в каждом языке повторы должны стать рядовым, обычным явлением. Гораздо труднее сделать строку, а тем более группу строк, в которой не повторялись бы какие-либо звуки или сочетания звуков, чем строку с повторами. Этого мало: доказать при помощи анализа и сложных натяжек, что такие-то звуки повторяются на таких-то местах. Я не уверен, что не встречу аналогичного явления в трактате по физике или в техническом руководстве. Надо доказать, что подобного рода повторы свойственны только поэтической речи или, если это не так, то по крайней мере, установить, насколько больше и в силу каких особенностей они отличают ее от речи общежительной или специфически научной. А это можно сделать лишь произведя исследование заведомо нехудожественного слова и сравнив результаты. Без такого сравнения все выводы стиховедов повисают в воздухе.

Но уже сейчас можно утверждать, что вследствие отсутствия такой оглядки на практику, гу-

ности случайным совпадениям, не понимают ритмической природы отдельно взятой строки. Не понимают именно потому, что берут ее отдельно. Ибо отдельно взятая строка, вне своего контекста, не обладает никакой ритмической структурой. Вернее, она обладает потенциальным множеством их, и только соседство, только общее движение проявляет в ней и фиксирует какую-нибудь одну.

Ритм возникает от периодического повторения каких-либо элементов: слуховых (поэзия, музыка), зрительных (живопись, архитектура). Там, где нет повторения, нет и ритма. Чем оно правильнее, тем ритм отчетливее, тем он легче воспринимается, но и тем он однообразнее. Известная монотония, то есть схема движения, то есть инерция лежит в природе ритма. Желать ритма, вовсе лишенного монотонии, это желать огня, который бы не обжигал. Огонь тогда перестанет быть огнем, а ритм ритмом. Если угодно, аморфное тело многообразнее кристалла,

---

стота и намеренность звукописи у поэтов, особенно у классиков, сильно преувеличивается исследователями. Брюсов, например, считал возможным утверждать, будто главной заботой Пушкина являлась звуковая организация стиха. Несомненно, что от повторов намеренных или хотя бы бессознательно вызванных установкой автора, надо отличать и из общей суммы вычесть повторы неизбежные, обязанные своим существованием механизму языка. Конечно, при этом совсем не все равно, будет ли то потаенная звукопись Пушкина, при которой исследователю открывается широкое поле для фантазирования, или сознательное и подчеркнутое аллитерирование Пастернака.

ибо если оно не имеет структуры, то оно и не ограничено структурой. Беспорядочный хаос линий богаче всякого данного орнамента, так как в нем дремлют все возможности всех орнаментов. Но они только дремлют, и аморфное тело лишено всякой внутренней формы. Стих ритмичен, как ритмичен кристалл. И там и тут есть плоскость симметрии. Число повторяющихся элементов может уменьшаться, но, пока повторяется хоть один, кристалл остается кристаллом, а стих остается стихом.

Для того чтобы ритм был воспринят, необходим какой-то минимум повторения, какой-то «порог», ниже которого ритм не осознается. Это надо иметь в виду, когда берешь изолированную строку. А. Слонимский пишет: «Особое значение сосредоточенных размышлений Германна о трех картах выражается в ритмизации речи. Тема трех карт неизменно вызывает трехударное ритмическое движение речи, иногда переходящее в правильный дактиль. «Что̀ если ста̀рая графи́ня / откро́ет мне́ свою та́йну / и́ли назна́чит мне́ / э̀ти т р и в е́ р н ы е к а̀ р т ы (разрядкой отмечаю правильный дактиль). Отчетливо выступает дактиль в словах графини: «Тро́йка, семе́рка, и ту́з»... Повторные удары этого дактиля в начале шестой главы (сейчас после видения) приобретают магический характер. «Т р о́ й к а, с е м е́ р к а (пауза), т у́ з скоро заслонили в воображении Германна образ мертвой старухи. Т р о́ й к а, с е м е́ р к а (пауза), т у́ з преследовали его во

се, принимая всевозможные виды: т р о й к а ц в е л а п е р е д н и м в образе пышного г р а н д и ф л о р а». Раскатистая артикуляция последнего слова завершает ритмически напряженный ход речи... Магический дактиль делается как бы лейтмотивом Германна и заключает всю повесть: «Ге́рманн сошёл с ума́... Тро́йка, семе́рка, ту́з! Тро́йка, семе́рка, да́ма!» А. Слонимскому можно было бы заметить прежде всего, что его ритмическая интерпретация необязательна. Нет необходимости читать слова Германна так, как читает он. Больше того, из ряда возможных интерпретаций предложенная им отнюдь не самая убедительная. Германн размышляет, ведет внутренний диалог, говорит сам с собой. Его слова и следует произносить с разговорной интонацией. Поэтому правильнее было бы читать: «графиня / откро́ет мне свою та́йну / или назна̀чит мне / эти три́ ве́рные ка́рты»[1]. Таким образом, получилось бы (внутри каждой строки) не три ударения, как это требуется Слонимскому, а только два или одно;

[1] Никто, разговаривая, не будет в словах «откроет мне» делать ударение и на «откроет» и на «мне». Так поступают только при слишком отчетливой декламации или скандируя. Еще меньше оснований акцентировать второе «мне», ибо строением фразы («откроет... или назначит»...) акцент явно переносится на глагол. Наконец, психологически оправданнее читать: «эти т р и верные карты» (вместо «э т и три»), потому что Германн еще не знает, какие это карты, а знает только, что они «верные» и что их три (А. Слонимский уверяет даже, что эта «роковая» цифра получает для него, да и для Пушкина, какое-то «магическое» значение).

исчез бы также «правильный дактиль», а вместе с дактилем и тремя ударами стерлось бы и членение на строки. Но я не буду настаивать на том, что мое чтение правильнее. Достаточно того, что оно возможно. Откуда берет Слонимский, что читатель прочтет именно так, как читает он, и что Пушкин имел в виду именно его интерпретацию? Могут возразить, что иной читатель переврал бы и стихи. Но в стихах существует ритмическая обязательность, и читатель, преступив ее, нарушает ясно выраженную норму; его ошибка доказуема. Здесь же самая норма под сомнением. Слонимский читает так, как будто уже заранее известно, что слова Германна написаны в дактилическом «ключе»: он подгоняет их под готовый размер.

Но важно не это. Слонимский подобрал и поместил рядом слова и фразы, которые в повести разделены целыми страницами и главами [1]. Естественно, что при таком подборе сходных по своей структуре предложений они начинают казаться ритмичнее, чем они являются на деле, в них даже проступает нечто вроде метра, и читателю, который не

[1] Его способ цитирования вообще довольно произволен и неряшлив. Он обрывает цитату не там, где этого требует логика текста, а там, где ему удобнее. Так «раскатистая артикуляция» г р а н д и ф л о р а ничего не завершает, как легко убедиться, обратившись к тексту. За «грандифлором» следует продолжение фразы: «семерка представлялась готическими воротами, туз огромным пауком». Слонимский оборвал выдержку на грандифлоре, так как то, что дальше, не подтверждает его ритмической

дает себе труда сверить подборку Слонимского с пушкинским текстом, она может показаться почти убедительной. Правда, если он будет повнимательнее, то он заметит в ней кое-какие странные несообразности. Слонимский находит тайный ритмический умысел в словах графини «тройка, семерка и туз» и даже в отдельно взятом «раскатистом» грандифлоре. Сами по себе слова графини действительно образуют дактиль: «тройка се мéрка и туз». Но могут ли две стопы, утонувшие в чужеродном тексте, дать какое-нибудь ритмическое ощущение? Обратимся к повести: «Я пришла к тебе против своей воли,—сказала она твердым голосом,—но мне велено исполнить твою просьбу. Тройка, семерка и туз выиграют тебе сряду, — но с тем, чтобы ты в сутки более одной карты не ставил и чтоб во всю жизнь уже больше не играл». Мы видим, что дактилический метр четырех слов теряется в прозаической структуре и разговорно-повествовательной интонации связанных с ними фраз и что в этой связи сами они звучат прозаически; метр из них вывертывается или,

---

схемы. Неверно также, будто «магический дактиль» («Германн сошел с ума» и т. д.) «заключает всю повесть». За «магическим дактилем» следует еще абзац о судьбе Лизаветы Ивановны и Томского. В стремлении доказать настойчивость дактилических ударов, он выделяет как «правильный дактиль» слово «грандифлора», между тем как, если уж определять его в понятиях стихотворных метров, то это либо анапест с затактным (последним) слогом, либо третий пэон.

вернее, он был внесен в них позже, предвзятым чтением. А ведь, по мысли Слонимского, читатель должен не только уловить этот ритм, но и запомнить его до следующей главы, где он снова появляется. Правда, ритмический толчок дан как будто еще раньше, в размышлениях Германна по поводу рассказа Томского. Но, во-первых, о них можно сказать то же, что и о словах графини, а именно, что их метрический строй теряется в окружающем тексте («Что, если, — думал он на другой день вечером, бродя по Петербургу,— что, если старая графиня откроет мне свою тайну! — или назначит мне эти три верные карты! Почему ж не попробовать своего счастья? Представиться ей, подбиться в ее милость, — пожалуй, сделаться ее любовником, — но на все это требуется время — а ей восемьдесят семь лет, — она может умереть через неделю, — через два дня!.. Да и самый анекдот?» и т. д. — фраза звучит никак не метрично, а со свободой прозаического разговора). Во-вторых, между «толчком» и словами графини проходит около трех глав (конец второй, третья, четвертая и большая часть пятой) и пятнадцать страниц текста. И если б даже Слонимский был прав, то каким же вниманием и каким обостренным чувством ритма должен обладать читатель, чтобы пронести через десятки страниц бледное, как намек, ощущение! И неужели Пушкин, если б он действительно хотел оставить в восприятии читателя этот резкий ритмический след, не сумел бы найти более действительных средств?

Я сказал, что отдельно взятые стих, строка, фраза не имеют ритмической природы. Она создается контекстом. То, что было бы стихом в стихотворной строфе, становится повествовательной фразой в прозаическом абзаце. Это — как бы своего рода эффект освещения, которое, будучи направлено известным образом, выхватывает из полумрака тот или иной ряд точек (разные метры) или, падая ровно, не выделяет ничего в особенности (проза). Поэтому стихотворение должно состоять по меньшей мере из двух строк. Если брюсовское «О закрой свои бледные ноги!» воспринимается, как стихи, то потому, что оно подано, как стихи и на стиховом фоне, да и то оно возбуждало долгое время недоумение своей однострочностью: не знали, как его воспринять.

Но это не совсем точно. Дело в структуре стиха и его протяженности. Ритм там, где повторение. В короткой стиховой строке периодически возвращающиеся элементы не успевают повториться настолько, чтобы слушатель воспринял инерцию движения. «Порог» повторения не достигнут. Наоборот, в длинной строке, например, гекзаметрической, волнообразный рисунок ритма намечен так определенно и полно, что уже единственный изолированный стих дает о нем представление. Еще более это так, если вместо изолированного стиха, лишенного контекста, перед нами метрическая строка, заключенная в прозаический контекст. Строка «Играй, Адель», взятая в отдельности, не обнаружи-

вает своей стихотворной природы. Вставленная в окружение прозы, он вовсе линяет и сливается с общим характером текста («Играй, Адель», — сказала няня, подводя ее к куче песку, где копошились дети.—«Читай, Адель!»,—сказала мать, протягивая ей статью Слонимского. — Ты увидишь, какие глупости пишут взрослые дяди»). Но попробуйте поместить в прозаический контекст фразу с рисунком гекзаметра («Юношу, горько рыдая, ревнивая дева бранила; юноша уснул, а девушка замолчала и стала улыбаться»,) —вы почувствуете, что гекзаметр резко выделяется из текста, и вы это сильнее всего ощущаете по неловкости перехода от размеренной речи к речи «аморфной».

Важнее, чем протяженность метрической строки, ее внутреннее строение. Возьмем строку: «Мчатся тучи, вьются тучи». Она будет воспринята как стиховая при всяких условиях. Действительно, изменим текст следующим образом: «Мчатся тучи, вьются тучи, идет дождь». Ритм все еще ощущается (снова та же грань неловкости перехода). Это происходит оттого, что ритмическая структура подчеркнута сильными добавочными средствами. Стих распадается на две симметрические половины, состоящие из одинаково построенных коротких фраз, где повторение (слова «тучи») создает «нагнетательное» действие, смысловое и ритмическое, поддержанное к тому же густой звукописью. Это— законченный в себе кристалл, сгусток ритма, стиховая природа которого очевидна. По

пробуем ослабить его ритмическую интенсивность, не нарушая метра. Возьмем эквиритмическую фразу: «Воет ветер, мчатся тучи, идет дождь», — стихотворный ритм уже почти не чувствуется, грань перехода стерта. А ведь мы только уничтожили повторения и несколько ослабили густоту звукописи, оставив синтаксический параллелизм коротких фраз, сохраняющих свою самостоятельность. Поэтому слабый отзвук метра еще отдается здесь. Уничтожим параллелизм и заставим метрическую строку врасти в прозаический текст: «Надвигался вечер. Посвежело. Мчались тучи роняя на бегу крупные и редкие капли дождя». Вряд ли бы кто, читая абзац, догáдался, что в нем заключена правильная ритмическая строка («Посвежело. Мчались тучи») и выделил бы ее в чтении.

Все это доказывает, что разрозненные куски метрической речи могут быть в прозе ощущены только тогда, когда они как-нибудь выделены из текста, не сращиваясь с ним тесно в синтаксическом, а отчасти в смысловом отношении; когда в них заключена усиленная против обычного ритмическая структура или когда они настолько протяженны, что волна метра полностью доносится до читателя. Ни одного из этих условий в «Пиковой даме» нет (не потому, разумеется, что Пушкин не сумел их выполнить, а потому, что это не было ему нужно). Фраза, на которой, главным образом, и строится доказательство Слонимского, — как бы ни читать ее: «Тройка, семерка, туз» или «тройка, семерка и туз», —

обладает очень бледным ритмическим рисунком. За недостатком примеров правильного метра, Слонимский принужден опираться на «неточный», «свободный» ритм («Что, если старая графиня» и т. д.) и прибегать к понятию ритмического «срыва», «паузы». Но свободный ритм ощущается в прозаическом тексте еще слабее, чем правильный размер, а пауза, выпадение слога, разрыв метра могут быть восприняты только на фоне метра, успевшего определиться и дойти до сознания, а этого-то здесь нет. Нарушение возникает лишь там, где существует правило. Конечно, понятие паузы очень удобно; пользуясь им, можно любую непокорную фразу подвести под иго метра. Ритмический срыв на слове «туз» играет у Слонимского огромную роль, являясь своего рода эквивалентом душевному срыву Германна («С удивительной тонкостью мотивирован срыв на тузе. Туз занимает особое положение среди трех карт. Он является только галлюцинацией Германна... Особое положение туза как бы подчеркнуто своеобразием его ритмической позиции — он разрушает правильность дактилических ударов. «Тройка семерка (пауза) туз». Вместе с тем срыв на тузе связывается с контрастной мотивировкой Германна».) Тут начинается область, где исследование переходит в фантастику, в анекдот. От слишком пристального вглядывания в текст начинает рябить в глазах. Подчиненные элементы текста, вырванные из общей связи, подробности второстепенные и часто безразличные получают самостоятельное бытие, иска-

жая смысл целого. Томашевский остроумно отметил это, возражая сторонникам «медленного чтения». Гершензон был не чета Слонимскому, а договорился до вещей еще более странных.

Существо дела не в тех или иных ошибках А. Слонимского, а в том, что такие ошибки неизбежны при его установке. Человек более осторожный наделал бы их меньше, но это не имело бы значения. Отдельная «стиховая» фраза не обнаруживает в прозе своей метрической природы. Фраз таких можно при желании найти множество, но они под рукой кладоискателя обращаются в ничто. На них нельзя строить никаких выводов. Правильно ритмизированная проза, ритм которой писатель хочет сделать явственным, может быть введена только компактными кусками, выделяющимися из общего текста. Тогда это уже не проза, а, в сущности, стиховые включения. Так, в «Страннике» Вельтмана проза чередуется со стихами явными и со скрытыми стихами «ритмической прозы».

Ритмическая проза не есть проза. Это ублюдок прозы и стиха (выражаясь деликатнее — гибрид), гораздо более напоминающий второго родителя, от которого он наследует ритм, а с ним и «поэтический» строй речи (образность, инверсии и т. д.). От прозы у него обычно — лишь несколько более свободное обращение с метром и графическая внешность. Этим ублюдкам нельзя позволить расти, их следует всегда держать в карликовом состоянии. Такие монстры, как «Петербург»

или «Москва», могли удаваться только Андрею Белому. Вернее, только Андрею Белому и могли простить эту колоссальную монотонность структуры.

Ритм прозы не имеет ничего общего с «ритмической прозой». Он не соизмерим со стихотворным метром (то есть не имеет с ним общей меры). «Вчитывая» метр в прозу, мы начинаем читать ее как стихи и перестаем читать ее как прозу. При известном насилии она допускает такое обращение с собой; так шум колес вагона можно подогнать под любой ритм. Но он от этого не перестает быть шумом, а проза перестает быть прозой. Ритм ее — вещь особого рода, не совпадающая с другими видами ритмов, и если у нее есть законы, то законы собственные. Но существуют ли они? Соотносятся ли стихи и проза, как кристалл и аморфное тело: структура в одном, бесструктурность в другой? Это значило бы, что проза вовсе лишена ритма: обладая в возможности всеми его видами, не имеет на деле никакого. Можно даже, играя словами, сказать: ритм прозы состоит в том, что в ней отсутствует ритм. Но этому противоречит наше восприятие. Мы ясно ощущаем ритм, когда мы читаем такой отрывок:

> Отдохнув несколько минут, я пустился далее и на высоком берегу реки увидел против себя крепость Гергеры. Три потока с шумом и пеной низвергались с высокого берега. Я переехал через реку. Два вола, впряженные в арбу,

подымались на крутую дорогу. Несколько грузин сопровождали арбу. Откуда вы, — спросил я их. — Из Тегерана. — Что вы везете? — Грибоеда. — Это было тело убитого Грибоедова, которое препровождали в Тифлис.

(«Путешествие в Арзрум»).

Мы чувствуем, когда сами пишем или когда пристально вчитываемся в чужую работу, что в таком-то месте нужны для «полноты звучания» еще каких-то одно или два слова, а в такой-то фразе есть что-то лишнее. С другой стороны, сказка не песня: из песни не выкинешь слова, а из сказки выкинуть можно. Выходит что в прозе существует какая-то подвижная ритмическая структура, настолько закономерная, что нельзя по произволу прибавить или убавить слово, но и настолько свободная, что при отсечении звена она как бы перестраивается на ходу, образуя, если это отсечение произведено не слишком грубо, какое-то новое ритмическое сочетание.

Впрочем, может быть, ощущения нас обманывают? Но еще Ламеттри говорил, что ощущения никогда не обманывают, но что мы сами не всегда понимаем их язык. Все дело в том, чтоб их правильно интерпретировать.

Я не собираюсь разрешать здесь во всем объеме трудный вопрос о ритме прозы. Но кое-какие опорные пункты можно установить уже сейчас. Ритм прозы есть ритм особого рода. Он отличается от стихотворного не тем (или, вернее, не столько тем), что основан на

повторении иных элементов (как, скажем, ритм музыкальный или ритм орнамента), а тем, что самый характер повторения иной. В стихах мы имеем более или менее правильные системы периодических чередований[1] (притом, чем они менее правильны, тем меньше ощущается стихотворная специфика ритма, так что свободный белый стих,— как, например, в «Александрийских песнях» Кузьмина, — представляет собой уже прямой переход к прозе; свобода от условий есть нередко и свобода от эффекта; то, что выиг-

---

[1] Впрочем, если верить нашим стиховедам, то в этом можно сильно усомниться. Отвергнув старые представления о стихе, отрицая какую-либо реальность за такими понятиями, как ямб и хорей, некоторые из них оставили в стихе только один опорный пункт: конечное ударение и клаузулу.

Стих становится обращенным вперед хвостом клаузулы, безразличным придатком к ней. Это, по существу, означает отказ от признания его ритмической закономерности.

Если известное представление о стихе держалось в литературе в течение столетий, являясь не только теорией, но и практическим регулятором работы, то его нельзя просто объяснить заблуждением. Его надо наново осмыслить. Надо понять, почему оно приобрело такую практическую значимость. Надо предложить концепцию, которая, не отрицая замеченных закономерностей, дала бы им другое толкование. Не может быть, чтобы люди, создавая подлинные ценности, сверялись при их создании с ложным или мнимым масштабом. Масштаб-то был настоящий, но представление о его свойствах могло быть не вполне правильным. Если ямб не то, что́ он значил в античной поэтике, и даже не то, что́ под ним имели в виду вводители силлаботонического стиха, то из этого не следует, что он лишен

рывается в богатстве и сложности; теряется в непосредственности воздействия; из этого, впрочем, вовсе не следует, будто надо предпочитать ритмы простые сложным: все зависит от задачи, которую поставил себе поэт). И если ритм есть какая-то симметрия повторов (которая может бесконечно усложняться, сохраняя в основе все тот же простой закон повторения), то ритм прозы не может быть, строго говоря, назван ритмом. В нем нет четкой симметрии и твердого зако-

---

реального бытия и содержания. В сущности, единственным серьезным аргументом против является то обстоятельство, что опорные ударения часто выпадают и метрическая схема таким образом не реализуется полностью. Андрей Белый, который, вообще-то говоря, любил фантастику, облеченную в форму диаграмм и точных вычислений (он называл ее наукой), дал хорошее объяснение этому факту, рассматривая его как колебания ритма внутри метра, причем метр, хотя и деформируется, сохраняет значение предела и нормы. В этом видели какую-то схоластику. Что это за норма, которая существует, не существуя? Можно воспринять ритм, но не воображаемый предел. Между тем, дело обстоит очень просто. «Норма» существует не умозрительно, а реально. Рисунок метра возобновляется постоянным появлением метрически правильных строк. Они и образуют фон, на котором воспринимаются отступления. Не нужно вовсе, чтобы все строки были метричными для того, чтобы создалось ощущение нормы. Дети, которые еще ничего не знают о стиховедческих спорах и которых не испортил еще ни один ученый дядя, скандируют стихи, вставляя в слова добавочные ударения («Прибежа̀ли́ в и́збу дѐти» и т. д.). Они восстанавливают схему, лежащую в основе ритма. Что ж, вы скажете, что они тоже схоласты и мистики? Нет! они чувствуют то,

на. Это—ритм приблизительный, ритмическое движение, не отлившееся в окончательную форму, но стремящееся к какому-то пределу. Проза—не кристалл и не аморфное тело. Это — тело особого рода, где закономерности формы более подвижны и менее определенны, чем в кристалле.

Элементами, образующими ритм прозы, являются: протяженность фраз, взаимоотношение их структуры (например, параллелизм), связь их между собой, характер их окончаний, реже — начал[1]. То есть ритм здесь создается не столько «молекулярными» колебаниями внутри фразы или отрезка фразы, как в стихе (чередование ударений), сколько движением сравнительно крупных масс, смысловых единиц, тем, как они сцепляются друг с

чего не хотят или не умеют чувствовать иные стиховеды. Этот простой житейский факт, который каждый, вероятно, наблюдал и который, при желании, всегда можно проверить, для меня убедительнее всяких рассуждений.

Да и самый характер ударения в стихе не совсем тот, что в общежительной речи. Входя в стих, слово несколько меняет свою звуковую и ритмическую природу. Это можно наблюдать во французском языке (немые «е», которые произносятся в декламации) и в немецком (где выговариваются все «е» в заключительных слогах «en», «em», «el», обычно выпадающие в разговоре). Те, которые говорили о полуударении в русских стихах, были правы. Оно означает потенциальную возможность ударения. Читая или слыша стих, отклонившийся от метрической нормы, мы чувствуем в нем стертое ударение.

[1] Я называю только те, которые мне кажутся наиболее типичными для прозы.

другом[1]. Протяженность фразы — это то, что сказывается на ритме самым непосредственным образом. Широко построенный период, с многоярусной иерархией его придаточных и его длительным дыханием, или приближающееся к нему сложное и богато расчлененное предложение создают в своих комбинациях совсем другое движение, чем последовательность коротких фраз. Тучная и тощая проза, «азиатская» и «аттическая», плавная или обрывистая — эти различия, может быть, первыми бросаются в глаза. Окончания фраз выступают в прозе особенно заметно: и в своем «метрическом» качестве (мужские, женские, дактилические), и как конструктивные завершения смысловых единиц, так что ритм прозы в известной мере является смысловым. То, например, что через короткие, более или менее равные промежутки повторяется твердый удар окончания, смысловая и интонационная пауза, образует уже само по себе какую-то ритмическую инерцию. Но проза не терпит чрезмерно выраженного единообразия, которое грозит переходом в метр. Поэтому, создав определенную ритмическую инерцию, — последованием ли коротких и ударных, сходно построенных

---

[1] Конечно, это только относительное отличие. В стихах очень важны также движение и организация больших словесно-смысловых масс (яркий пример — строфа). Но основой остается «микроритм». Наоборот, в прозе «микроритм» не играет большой роли: он четко выступает главным образом лишь в окончаниях фраз.

фраз, или сочетанием пространных периодов — она стремится тотчас же изменить ее, разрушить, уйти в сторону, для того, чтобы потом опять к ней вернуться. Отсюда — контрастная структура рядом с параллельной, отсюда — тенденция при самом повторении повторить не совсем так, а в каком-то измененном порядке. Прямая симметрия в прозе почти невыносима. Параллелизмы библии — это уже переход к стихотворной речи, эмбриональная форма поэтического ритма. Проза редко бывает только «тощей» или только «тучной». Она обычно сочетает в себе оба типа, при преобладании какого-нибудь одного. Существует какой-то ритмический рисунок, характерный для данного стиля, центр, вокруг которого колеблется движение прозы, то уходя от него, то возвращаясь к нему снова.

У Пушкина это — последование коротких фраз простого строения: «На заре войско двинулось вперед. Мы подъехали к горам, поросшим лесом. Мы въехали в ущелье. Драгуны говорили между собою: «Смотри, брат, держись: как раз картечью хватит»; «Наполеон шел на Москву; наши отступали, Москва тревожилась; жители ее выбирались один за другим. Князь и княгиня уговаривали матушку вместе ехать в их **—скую деревню»; «Человек 15 наших было уже ранено. Подполковник Басов послал за подмогой. В это время сам он был ранен в ногу. Казаки было смешались. Но Басов опять сел на лошадь и остался при своей команде. Подкрепление подоспело. Турки, заметив его, тотчас исчезли,

оставит на горе голый труп казака, обезглавленный и обрубленный»; «Рассказ молодого чиновника сильно меня тронул. Мне было жаль бедного Кирджали. Долго не знал я ничего об его участи. Несколько лет уже спустя, встретился я с молодым чиновником. Мы разговорились о прошедшем»; «Германн трепетал, как тигр, ожидая назначенного времени. В десять часов вечера он уже стоял перед домом графини. Погода была ужасная: ветер выл, мокрый снег падал хлопьями; фонари светились тускло; улицы были пусты. Изредка тянулся Ванька на тощей кляче своей, высматривая запоздалого седока»; «Он поехал вправо. Лошадь его чуть ступала. Уже более часа был он в дороге. Жадрино должно было быть недалеко. Но он ехал, ехал, а полю не было конца. Все сугробы да овраги; поминутно сани опрокидывались, поминутно он их поднимал. Время шло: Владимир стал сильно беспокоиться».

Самое ритмическое произведение прозаика-Пушкина — «Путешествие в Арзрум», где этот рисунок выступает особенно отчетливо и особенно настойчиво повторяется. Основой его является скопленье коротких фраз, сгрудившихся на небольшом пространстве, как бы тесня и подгоняя одна другую, своего рода стремнина ритма («ветер выл, мокрый снег падал хлопьями; фонари светились тускло; улицы были пусты», «наши отступали, Москва тревожилась; жители ее выбирались один за другим», «Мы подъехали к горам... Мы въехали в ущелие. Драгуны говорили между со-

бою»). В этих скопленьях структура фраз упрощена до чрезвычайности, а лаконизм достигает крайней степени; они построены сходно, иногда почти до параллелизма. Во всяком случае, их отличает одинаковое внутреннее движение («наши отступали, Москва тревожилась, жители выбирались»). Ритмическая «стремнина» к концу переходит обычно в более плавное и спокойное движение. Так сделан почти каждый из приведенных мной отрывков. Характерный пример такого ритмического хода являет цитированное несколько раньше место из «Путешествия в Арзрум»: встреча с телом Грибоедова. Оно начинается неторопливой и протяженной (хотя в существе своем сжатой) фразой («Отдохнув несколько минут, я пустился далее и на высоком берегу реки увидел против себя крепость Гергеры»). Дальше фраза все убыстряется и делается короче («Три потока с шумом и пеной низвергались с высокого берега. Я переехал через реку»), пока, наконец, не достигает предельного лаконизма в диалоге («Откуда вы, спросил я их. — Из Тегерана. — Что везете? — Грибоеда».). Тогда она снова возвращается к более расширенному и ровному течению («Это было тело убитого Грибоедова, которое препровождали в Тифлис»). Я здесь не касаюсь существа этой сцены, ее внутреннего смысла, оказавшего несомненное действие и на характер ритма, ее горького патетизма, сквозящего в этом деловом, отрывистом и полукомическом разговоре, который создает впечатление, будто везут какую-

то кладь, а не труп погибшего поэта (да так и есть: везут казенную поклажу), патетизма, подчеркнутого сдержанной интонацией последней фразы. Я беру только то, что есть в ее ритме общего для пушкинской прозы в целом.

Любопытно проследить, какое действие оказывает пушкинский лаконизм на бытовой диалог. Он его ритмизирует, иногда до того отчетливо, что это невольно бросается в глаза самому невнимательному читателю. И разговор о Грибоедове и беседа с калмычкой в этом отношении замечательны (напомню последнюю снова: «Как тебя зовут? — *** — Сколько тебе лет? — Десять и восемь. — Что ты шьешь? — Портка. — Кому? — Себя»). Конечно, так не говорят в жизни. Говорят пространнее и хуже. Но разговорный оттенок речи вполне сохранен (может быть, даже усилен), ничего искусственного в этом диалоге нет. Он только «слишком» краток и ритмичен (но ритмичен прозаическим ритмом).

Большое значение имеет характер связи коротких фраз внутри их сочленений. Они у Пушкина разделены интонационной паузой, короткой остановкой («ветер выл, мокрый снег падал хлопьями; фонари светились тускло; улицы были пусты»). Они не столько связаны, сколько сопоставлены. Их движет вперед общий импульс, давление, которое они оказывают друг на друга. Для того, чтобы разрушить пушкинский ритм, достаточно изменить соединение фраз между собою. Возьмем замечательное по своей рит-

мичности описание, которое я уже приводил в одной из предыдущих глав:

Луна сияла; все было тихо; топот моей лошади один раздавался в ночном безмолвии. Я ехал долго, не встречая признаков жилья. Наконец увидел уединенную саклю. Я стал стучаться в дверь. Вышел хозяин. Я попросил воды, сперва по-русски, потом по-татарски. Он меня не понял — и т. д.

Попробуем только в нескольких местах заменить запятые и точки нейтральными связками, вроде «и», «но», которые бы ослабили эффект паузы:

Луна сияла. Все было тихо и топот моей лошади один раздавался в ночном безмолвии. Я ехал долго, не встречая признаков жилья, и наконец увидел уединенную саклю. Я стал стучаться в дверь. Вышел хозяин, у которого я попросил воды — сперва по русски, потом по татарски, но он меня не понял.

Ритм уже совсем другой. Он становится мягче и закругленнее, он ощущается уже не так четко, как прежде, когда в нем слышались как бы быстрые удары пульса. Вместе с ним меняется и интонация: она делается спокойнее и ровнее, и можно подумать, что изменилась только она. Но это не так. Конечно, меняясь, ритм «ломает» интонацию. Но и в стихах одна и та же фраза прозвучит по-разному в хорее, ямбе, анапесте.

Попробуем пойти дальше и нарушить

внутреннее движение фразы, не трогая, впрочем, остального:

> Сияла луна, и все было тихо, и в ночном безмолвии раздавался только топот моей лошади. Долго ехал я, не встречая признаков жилья, и, наконец, увидел уединенную саклю — и т. д.

Исчезает все, что было характерного для пушкинского ритма и что еще сохранялось в первом изменении. Ритм здесь вовсе лишается углов и нажимов, идет мягкой, волнистой линией, интонация приобретает полулирический характер. Мужественные и твердые черты пушкинского ритма расплываются. Таким образом, для того, чтобы нарушить его рисунок, достаточно изменить протяженность фраз, характер их взаимосвязей или их внутреннее движение. Иначе говоря, эти три элемента (короткая фраза, короткая, но четкая пауза, простота и сходная направленность внутрифразовых движений) и составляют основу прозаического ритма у Пушкина.

Несомненно, что этот короткий и частый ритм вносит с собой что-то тревожное, какой-то взволнованный тон, который образуется прибоем набегающих, динамически-сходных фраз. Но, сохраняя сходство структур и внутренних движений в ритмических «стремнинах» своей прозы, Пушкин редко прибегает к откровенному и нарочитому «нагнетанию», создаваемому искусственным однообразием конструкции, как это делают не-

которые представители нашей «молодой прозы», усвоившие своему стилю лишь видимость лаконизма. Их короткая фраза возникает не от сжатия пространной, а от растяжения скудной фразы. Ее составные части они делают самостоятельными и дополняют до целого. Предложения начинаются по возможности одинаково. Это создает какую-то бесцельную лихорадочность стиля, чисто внешнюю напряженность. Описание Пушкина в этом ритме звучало бы приблизительно так:

> Сияла луна. Все было тихо. Только топот моей лошади раздавался в ночном безмолвии. Я ехал долго, не встречая жилья. Я увидел, наконец, уединенную саклю. Я стал стучаться в дверь. На мой стук вышел хозяин. Я попросил воды. Я попросил ее сперва по-русски, а потом по-татарски. Но он меня не понял.

Здесь лаконизм, со своим настойчивым ритмом, служит не для краткости, а для того, чтобы создать напряжение интонации. Темп речи, темп повествования не ускоряется. Наоборот, из-за эмоциональных нажимов, ведущих к повторениям, из-за расширения одной фразы в целую совокупность мелких, действие тормозится и ритм замедляется. Но у Пушкина сходство конструкций и внутри фразовой динамики проводится очень осторожно. Одинаковые структуры встречаются редко. Каждое предложение построено и экономно, и естественно. Упор тут — на быстрый темп и емкую краткость. На-

пряженность возникает почти как следствие.

Но эта подспудная взволнованность, этот контраст между сдержанной интонацией и беспокойным, отрывистым, тревожным ритмом — показательны. К облику Пушкина прибавляется черта, словно бы стоящая в противоречии с другими. Она говорит о сдерживаемом сильной волей, но не усмиренном темпераменте. У других мастеров «объективной» прозы, у Гёте, например, мягкий и плавный ритм, нетороплиеая полнота в меру нагруженной фразы находится в полной гармонии с трезвой предметностью зрения и спокойной обстоятельностью мысли. У Пушкина же совершенная точность определений, обдуманность слова, скупость жеста соединены с необычайной, порывистой стремительностью ритма. Это, может быть, его преимущество. Весомый и в то же время легкий, он лишен и следов педантизма, иногда сказывающихся у Гёте-прозаика. Но это единственное в своем роде сочетание тревоги и полного самообладания заставляет задуматься. На ум снова приходят слова Вяземского о том, что Пушкин накрепко запер себя в прозе и зорко себя сторожит. В то время, как на земле властвует строгий порядок, из-под земли доносятся глухие удары бунтующих сил.

13

«Существенность» Пушкина-прозаика, его стремление сразу приступить к делу, заставить говорить события и факты, развернуть

мысль в ее главном и основном ходе, вынуждает его к известной строгости письма. Недаром он называет прозу «суровой» («лета к суровой прозе клонят»). Он в ней не старается ни блеснуть, ни поразить, он не обращает ее в послушную выразительницу своих настроений. Он хочет быть в ней, прежде всего, деловитым, и, предоставляя слово событиям, он себя самого, свою личность отодвигает в тень.

Литература его времени любит отступления, любит речь от себя. Так пишут Жан-Поль и Байрон, Шатобриан и Гюго, немецкие романтики и Гейне, так пишет и сам объективный Гете. Так пишет Пушкин в «Евгении Онегине», в «Домике в Коломне». Тот тип писателя, который продолжает господствовать и по наше время, как некая норма, тип писателя, строго замкнутого в материал, в образную систему своих произведений, замкнутого, по крайней мере, внешним образом, сложился уже позже. Нужно было огромное развитие реалистической нравоописательной литературы, которое сообщило бы будничному, бытовому материалу эстетическую ценность и скомпрометировало прихотливую и субъективную поэтику романтизма, утвердив приоритет объективной жизни над внутренним миром художника. Нужен был, наконец, Флобер с его серьезным и фанатическим мастерством, ненавидевший всякую интимность и заигрывание с читателем, чтобы эта мысль о материале, замещающем автора, вобрав его в себя, стала

общей. Пушкинская эпоха жила еще другим законом. Если бы тогда появился писатель такого намеренного бесстрастия, как Флобер, его бы, верно, не поняли.

Это надо иметь в виду при оценке прозы Пушкина. Как во многих других отношениях, она и тут резко отличается от его стихотворной поэзии: местом и весом, какие в ней имеет речь от себя. «Евгений Онегин», вещь чисто реалистическая, в известной мере даже бытоописательная, — в то же время одна из самых лирических и задушевных вещей Пушкина. Она построена на авторских отступлениях и ремарках, обращении к читателю, уходах в сторону. Текст и глоссы к тексту, сюжетный рисунок и лирический орнамент в ней переплетаются. Пушкин словно бы осуществляет в нем совет, данный им Бестужеву-Марлинскому: «Брось эти быстрые повести с романтическими переходами... Роман требует болтовни; высказывай все начисто». «Евгений Онегин» и есть образец такого высказывания «начисто». Наоборот, в прозе он культивирует «быструю повесть», правда, без «романтических переходов», на строго реалистической основе, но написанную сдержанно, деловито и сюжетно. Авторская речь, выходы за непосредственные пределы повествования имеются и здесь, только они много скромнее и приглушеннее. Важны оба обстоятельства: и то, что в стихах Пушкин гораздо богаче отступлениями, и то, что его проза почти никогда не бывает от них вполне свободна.

Больше всего традиционны и условны обращения к читателю, встречающиеся у Пушкина весьма нередко. Они являются по преимуществу простым фразеологическим оборотом, данью общепринятой манере выражения, способом перехода от предмета к предмету: «Теперь я должен благосклонного читателя познакомить с Гаврилой Афанасьевичем Ржевским», «читатель догадается, что на другой день Лиза не замедлила явиться в роще свиданий», «Читатель избавит меня от излишней обязанности описывать развязку», «Теперь попросим у читателя позволения объяснить последние происшествия повести нашей», «После того читателю уже нетрудно догадаться, что Маша в него влюбилась». Близко к ним по своему характеру подходят обороты, в которых читатель прямо не упоминается, но которые молчаливо предполагают его присутствие или соучастие, род ремарки, обращенной в его сторону, признание между ним и собой какой-то разговорной интимности: «н а ш и любовники», «поручив барышню попечению судьбы и искусству Терешки кучера, о б р а т и м с я к молодому н а ш е м у любовнику», «но в о з в р а т и м с я к добрым ненарадовским помещикам и п о с м о т р и м, что у них делается». Подобные обращения к читателю в «Евгении Онегине» отличаются гораздо менее служебным, незаметным характером («Гм! гм! Читатель благородный, здорова ль ваша вся родня?», «на брегах Невы, где, может быть, родились вы, или блистали, мой читатель!», Там они «иг-

рают», там они значащая часть текста, здесь — только условная формула перехода. Несмотря на свою нейтральность — или, может быть, именно из-за нее, — они вносят в прозу Пушкина легкий привкус старомодности. Между тем, такого рода обращения довольно долго сохранялись в литературе, пока совершенно не исчезли в прозе Толстого и не стали архаизмами ко времени Чехова. Иные видят здесь только заигрывание с читателем (выражение принадлежит Д. Мирскому). Но это не так. Обращение к читателю — следствие установки на рассказ. Он выявляет известную условность формы. У Толстого жизнь не рассказывается, а прямо возникает перед вами, как непосредственное видение: тут обращение к читателю было бы неуместно и нарушило бы иллюзию жизненной непосредственности. Пушкин — реалист и Толстой — реалист, и бесплодно спорить, какой из них совершеннее. Но реализм Толстого — это уже реализм большей плотности, отделенный несколькими ступенями развития от пушкинского, далеко оставивший позади себя развлекательную повесть с условным антуражем и сюжетом. Пушкинский реализм только пробивает себе дорогу сквозь традицию условно-развлекательной повести; для него Карамзин — еще сегодняшний день, нечто такое, что надо преодолеть; и неудивительно, что он еще сохраняет следы этой исторической близости. Толстой старается писать так, чтобы рассказчика и повествователя не было видно. Пушкин позволяет ав-

торскому участию просвечивать сквозь ткань произведения. Толстой напоминает Вагнера, который хотел скрыть от глаз слушателя оркестр так, чтобы не видно было инструментов и исполнителей, и звучала как бы сама стихия музыки. Пушкин не скрывает того, что он «сочинительствует», что он пишет для публики, имея в виду читателей.

Особенно это сказывается в ремарках такого рода, где автор словно бы делится с читателем своими соображениями о технике повествования, как бы обсуждает с ним вопрос, какие средства выбрать и как вести рассказ. «Если б слушался я одной своей охоты, — заявляет он в «Барышне-крестьянке», — то непременно и во всей подробности стал бы описывать свидания молодых людей, возрастающую взаимную склонность и доверчивость, занятия, разговоры: но знаю, что большая часть моих читателей не разделила бы со мною моего удовольствия». «Не стану описывать, — замечает он в «Гробовщике», — ни русского кафтана Адриана Прохорова, ни европейского наряда Акулины и Дарьи, отступая в сем случае от обычая, принятого нынешними романистами». Это — уже прямая полемика. Вообще, замечания такого рода никак не следует рассматривать у Пушкина, как простую и полуироническую игру с читателем, подобно тому, как это имеет место например у Вельтмана. Полемический выпад против «нынешних романистов» выражает, на частном примере, поэтику Пушкина, враждебную детализированию и обста-

новочной живописи, чем он отличался не только от своих современников, воспринявших ее отчасти от Вальтер-Скотта, отчасти от французских очерков и Бальзака, но и от последующей литературы, развивавшейся под знаком растущей детализации. Серьезнее, чем может показаться, и первое из приведенных замечаний. Уже в третьей песне «Онегина» Пушкин мечтал о том, как он перескажет

Любви пленительные сны...
Детей условленные встречи
У старых лип, у ручейка и т. д.

Программу эту он отчасти осуществил в самой «Барышне-крестьянке», но неполно и эскизно. Замысел ожидал еще своего настоящего воплощения. Даже в иных беглых ремарках, повидимому, совсем нейтральных, сквозит косвенное выражение общей литературной установки Пушкина. Когда он пишет: «Читатели избавят меня от излишней обязанности описывать развязку», то это, если угодно, «технический» прием заключения, но в то же время здесь содержится как в зерне, идея пушкинского стиля, породившая «быструю повесть», здесь его лаконизм, его мужественная простота, сторонящаяся дешевых эффектов и чувствительности.

Своеобычнее другой способ внедрения авторских ремарок. Это — литературные реминисценции, ввод и комментирование цитат. Черта, свойственная собственно Пушкину-поэту не меньше, чем прозаику. Намеки на чужой литературный текст, «обыгрывание»

его, пародирование и т. д. — все это в «Медном Всаднике» или том же «Евгении Онегине» встречается чаще, чем в «Гробовщике» или «Станционном смотрителе». Но при более свободном и прихотливом ассоциативном строе его стихотворной поэзии, там это меньше выделяется, чем в его строгой и замкнутой прозе. Некоторые хотели видеть в такой пропитанности литературной стихией какую-то абсолютную черту пушкинского стиля, и за каждым его стихом ищут некий подтекст, чисто литературный, составленный из намеков и ответов на чужие строки. Они представляют себе Пушкина по собственному своему образцу, ввиде литературоведа и педанта, который только и занят гербаризированием цитат. Им надо удвоить пушкинский текст, создав какой-то сложный литературный ребус. Под его здание они хотят подвести второй, подземный этаж, где было бы так же душно, как в библиотечном книгохранилище. Можно подумать, что Пушкин заботился лишь о том, чтобы доставить Виноградовым занятие.

Пушкин вводит литературные цитаты и реминисценции в текст повестей открыто, как делал бы это в критической статье, то есть в порядке рассуждения, не прибегая к какому-либо искусственному поводу. Рассказывая о нравах времен Регентства, он цитирует стихи Вольтера, характеризующие эту эпоху («Арап Петра Великого»). Рисуя портрет гробовщика, он вспоминает Шекспира и Вальтер-Скотта, которые «оба представили своих

гробокопателей людьми веселыми и шутливыми, дабы сей противоположностью сильнее поразить наше воображение». Будочник Юрко, прослуживший верой и правдой двадцать пять лет в своем скромном звании, приводит ему на память почтальона Погорельского (из новеллы «Лафертовская маковница»). Он вводит в его характеристику стих Измайлова («С секирой и в броне сермяжной»). В «Станционном смотрителе» литературные реминисценции тесно связаны с эпиграфом, который, таким образом, не только дает прямой или иронический комментарий к главе или повести, как это обычно у Пушкина, но и включается непосредственно в действие. Стихи Вяземского «Коллежский регистратор, почтовой станции диктатор» становятся лейтмотивом первых страниц новеллы, которые могут быть в целом рассматриваемы, как большой лирический приступ к повествованию. Они превращаются в объект многостороннего иронического истолкования. Дальше появляется ссылка на Терентьича из «прекрасной баллады Дмитриева», служащего для сравнения с плачущим стариком-смотрителем, причем трезвая наблюдательность Пушкина не может утерпеть, чтоб не отметить, что слезы смотрителя «отчасти возбуждаемы были пуншем». «Европейское», но бестолковое хозяйство Муромского вызывает его памяти насмешливый стих Шаховского («Но на чужой манер хлеб русский не родится»). Даже «Пиковая дама», самая строгая из его повестей, не свободна от литера-

турных реминисценций, («Горек чужой хлеб, — говорит Данте, — и тяжелы ступени чужого крыльца, а кому и знать горечь зависимости, как не бедной воспитаннице знатной старухи?»).

Уже из этого перечня можно видеть, что ввод чужих строк и слов, сопоставление с литературными образами и типами не преследует у Пушкина ни стилевых, ни стилизационных целей, не является игрой на материале и фактуре, а производится без особого умысла и скрытого намерения. Пушкин пользуется чужим текстом, как непосредственным высказыванием, как фактической данностью, иногда в прямом его смысле, иногда оспаривая его или изменяя по-своему. Это скорее своего рода литературная совестливость, заставляющая упоминать о том, кто точно и метко или кто просто первый определил данное явление. Это иногда и известный акт вежливости, который можно видеть, например, в том, что упоминается «прекрасная баллада Дмитриева», которого Пушкин долгое время считал своим противником и с которым он несколько сблизился к тридцатым годам. И наконец, это больше всего глубокий и всесторонний интерес к литературе, пропитанность ею. Пушкин, как позже Тургенев и в противоположность Толстому, не боялся показывать в себе литератора. Он стеснялся этого в быту, подобно своему Чарскому, но в литературе он сознательно и даже с известной гордостью подчеркивал в себе свойства homme des lettres.

Литературно-«технические» ремарки и комментирование введенных в текст цитат у Пушкина незаметно переходят в форму лирических отступлений. Мы уже видели это на примере со стихами Вяземского, которые из эпиграфа (к «Станционному смотрителю») спустились в самое повествование, составив тему первых его страниц, идущих прямо от автора («Кто не проклинал станционных смотрителей, кто с ними не бранивался?.. Какова должность сего диктатора, как называет его шутливо князь Вяземский? Не настоящая ли каторга?»). В «Дубровском» переход намечен очень явственно. Определению суда, пространному документу казенного стиля, включенному целиком в текст романа (вещь редкая у Пушкина!), предпослано небольшое замечание: «Мы помещаем его вполне, полагая, что всякому приятно будет увидать один из способов, коими на Руси можем мы лишиться имения, на владение коим имеем неоспоримое право». С внешней стороны это—мотивировка приема, вроде тех, с которыми мы уже познакомились выше. Но ее функция совсем иная. В ней ирония и негодование. Она становится выразительницей авторских чувств и оценок. Это по существу ремарка того же рода, что и восклицанье, которое вырывается у Пушкина при описании милых «шуток» Троекурова («Таковы были благородные увеселения русского барина!») и в котором отношение автора выступает прямо и непосредственно. Замечательны здесь краткость и сдержан-

ность выражения. Пушкин не комментирует подробнее собственных слов и быстро переходит к дальнейшему повествованию.

Но в большинстве случаев его отступления пространнее. Таково патетическое обращение к 1812 году (в «Мятели»), единственное по своему приподнятому тону у Пушкина:

> «Время незабвенное! Время славы и восторга! Как сильно билось русское сердце при слове отечество! Как сладки были слезы свидания!» и т. д.

Таково и тонкое, чуть ироническое рассуждение о провинциальных барышнях, где образ Татьяны несколько снижается, но все еще сохраняет свою привлекательность: «Те из моих читателей, которые не живали в деревнях, не могут себе вообразить, что за прелесть эти уездные барышни!.. Конечно, всякому вольно смеяться над некоторыми их странностями; но шутки поверхностного наблюдателя не могут уничтожить их существенных достоинств, из коих главное: *особенность характера, самобытность* (individualité), без чего, по мнению Жан-Поля, не существует и человеческого величия. В столицах женщины получают, может быть, лучшее образование; но навык света скоро сглаживает характер и делает души столь же однообразными, как и головные уборы. Сие да будет сказано не в суд и не в осуждение, однакож Nota nostra manet, как пишет один старинный комментатор» («Барышня-крестьянка»). Конечно, эти от-

ступления можно было бы интерпретировать не как авторские в собственном смысле: ведь каждая из «Повестей Белкина» рассказывается специальным персонажем (в «Выстреле» и «Станционном смотрителе» это выступает обнаженно: рассказ ведется от первого лица); рассуждения и вставки могут характеризовать рассказчика или, на худой конец, передатчика, и фиксатора рассказа, Белкина. Но дело в том, что существо и окраска отступлений плохо согласуется с личностью повествователя. Особенно это видно по второму из приведенных отрывков. «Барышня-крестьянка», как и «Мятель», рассказана «девицею К. И. Т.» Ссылка на Жан-Поля и старинного комментатора, латинская цитата, самая тонкость рассуждений об индивидуальности и воспитании, — все это мало вероятно в устах провинциальной девицы, слишком далеко выходит за пределы ее кругозора, да и кругозора скромного Белкина, и слишком напоминает то, что сам Пушкин говорит в других местах. Во вступлении к «Станционному смотрителю» Пушкин дает себе больше труда выдержать характер рассказчика (на этот раз «титулярного советника А. Г. Н.»). Отсюда чиновно-бюрократический налет речи, выражения и фразы, вроде: «мученик четырнадцатого класса», «я предпочитаю их беседу речам какого-нибудь чиновника 6-го класса, едущего по казенной надобности», «почтенное сословие смотрителей». Сильнее этот оттенок выражен дальше, там, где рассказчик вспоминает, как он сер-

дился в молодости, когда приготовленную ему тройку отдавали под коляску барина, а на губернаторском обеде «разборчивый холоп» обносил его блюдом. «Ныне то и другое кажется мне в порядке вещей. В самом деле, что было бы с нами, если бы вместо общеудобного правила: чин чина почитай ввелось употребление другое, например: ум ума почитай? Какие возникли бы споры! и слуги с кого бы начинали кушанье подавать?» Простодушно насмешливая интонация и ироническая функция таких отступлений делает их гораздо более типичными для прозы Пушкина, чем отступления поэтические, хотя и там пушкинский лаконизм придает нечто мужественное и сдержанное. Но и в «Станционном смотрителе» рассказ недостаточно окрашивается личностью рассказчика, недостаточно согласуется с ней, сохраняя лишь общую для пушкинской прозы расцветку, и поэтому ремарки и отступления читаются — и должны читаться — как авторские. Автор прорывается сквозь условность рассказа от вымышленного лица. Это — общий недостаток «Повестей Белкина», если только можно считать недостатком то, что вытекает из установки, при которой «сказовый» элемент является для писателя второстепенным, так что на него достаточно намекнуть. Конечно, «Барышню-крестьянку» должна была рассказать именно девица, как «Станционного смотрителя» — чиновник, а «Выстрел» — военный: в пределах таких общих указаний Пушкин

и держится, а на отдельные частности он не обращает внимания. Но в «Капитанской дочке» он уже избегает этой погрешности. Особый тон повествования, зависящий от социально-бытовых черт личности Гринева, выдержан здесь гораздо последовательнее.

Тот же характер имеют отступленья и в тех случаях, когда Пушкин прямо говорит от себя. Примером их может служить рассужденье о невзгодах «ремесла» поэта, помещенное в начале «Египетских ночей» (куда оно перешло — в сокращенном виде — из одного наброска 1830 г.): «Несмотря на великие преимущества, коими пользуются стихотворцы (признаться, кроме права ставить винительный падеж вместо родительного и еще кое-каких, так называемых, поэтических вольностей, мы никаких особенных преимуществ за русскими стихотворцами не ведаем) — как бы то ни было, несмотря на всевозможные их преимущества, эти люди подвержены большим невзгодам и неприятностям... Задумается ли он (стихотворец) о расстроенных своих делах, о болезни милого ему человека, — тотчас пошлая улыбка сопровождает пошлое восклицание: верно что-нибудь сочиняете!.. Приедет ли к человеку, почти с ним незнакомому, поговорить о важном деле, — тот уж кличет своего сынка и заставляет читать стихи такого-то... А это еще цветы ремесла! Каковы же должны быть невзгоды? Чарский признавался, что приветствия, запросы, альбомы и мальчишки так ему надоедали, что поминутно принуж-

ден он был удерживаться от какой-нибудь грубости». Здесь между текстом и отступлением нет резкой разницы, какая существует, например, у Гоголя. Это делает отрывок типичным для Пушкина. Подчеркнутое отличие придает жизнь гоголевским отступлениям. Родство и близость оттенков оправдывает пушкинские. В «Кирджали» эта близость повествовательного текста и собственно авторской речи приводит к тому, что авторская речь не выделяется из повествования, как нечто особое, но пропитывает собой его в целом, проглядывает повсюду: «Чтобы дать об нем (Кирджали) некоторое понятие, расскажу один из его подвигов», «Ипсиланти ускакал к границам Австрии и оттуда послал свое проклятие людям, которых называл ослушниками, трусами и негодяями. Эти трусы и негодяи большей частью погибли в стенах монастыря Секу и на берегах Прута, отчаянно защищаясь противу неприятеля вдесятеро сильнейшего».

Таким образом, хотя Пушкин не чуждается ввода речи от автора, что как будто не согласуется с общей строгостью его стиля, но сама эта авторская речь имеет у него особый характер[1]. По сравнению с отступлениями

---

[1] Непосредственное участие автора, вмешательство его суждений в ход событий можно усмотреть и в таких особенностях, как оценочные эпитеты, вроде «бедный» и «добрый», которые нередки у Пушкина и которыми он выражает свое отношение к персонажам и их судьбе («добрый Гаврила Гаврилович», «добрые ненарадовские помещики», «бед-

Гоголя, очень яркими и вдохновенными, написанными поэтическим, взволнованным и образным языком, контрастирующим с колким юмором повествования и житейской обыденностью выведенных людей и событий, пушкинские скромны и сдержанны; они не выходят обычно за тот круг, который очерчен повествованием. Отступление о мнимых преимуществах «стихотворцев» необходимо оттого, что Чарский — сам поэт, и надо объяснить его отвращение от писательской среды, от звания сочинителя, и, следовательно, сделать понятным тот холодный прием, который сперва встретил у него итальянец-импровизатор. Патетическое воспоминание об «Отечественной» войне должно обрисовать эмоциональный подъем, переживавшийся в то время дворянством, когда каждый воз-

---

ная больная», «бедная Прасковья Ивановна», «бедный смотритель», «бедная Дуня», «здоровье бедного Дубровского», «бедное животное»). Позже это перестали делать, считая, что факт вовсе не интерпретированный действует сильнее. Флобер не терпел такого вмешательства. У него говорят события, непосредственный ход вещей, а автор видимо самоустраняется. Не встретим мы оценочных эпитетов и у Чехова, и у Толстого «Войны и мира». При чтении они представляются чертой архаической. Они и действительно бытием своим обязаны времени, эпохе, литературной традиции. Так писали тогда все. У Пушкина черта эта не усилена, а ослаблена: не только по сравнению с Карамзиным, но и по сравнению с Марлинским, Одоевским, Погорельским. За это говорит и слабая окрашенность таких его эпитетов, их однообразие. С первого взгляда должно казаться, что они нарушают строгость пушкинского стиля. В действительности это не так.

вращавшийся из заграничного похода офицер был приветствуем, как герой и избавитель, подъем, на фоне которого становится естественным быстрый успех Бурмина у перенесшей тяжелое потрясение, равнодушной к искателям Марьи Гавриловны. Рассуждение об усадебных барышнях и их самобытности подготавливает нас к эксцентрическому и смелому поведению Лизы Муромцевой и т. д. Словом, каждый раз авторское отступление имеет какое-нибудь очень утилитарное, с точки зрения сюжета или раскрытия характеров, значение [1]. Пушкинские ремарки и видимые уходы в сторону на деле строго целесообраз-

---

Одно дело, когда эпитеты, вроде «бедный» и «добрый», встречаются в прозе Карамзина, полулирической, полуриторической, где реальность не густа и где дефекты ее восполняются избытком эмоции: их старомодная чувствительность выступает тогда отчетливо. Другое дело, когда мы находим их у Пушкина, объективного и сдержанного. Они не заменяют у него языка фактов и логики вещей. Но они вносят в эту предметную логику какой-то легкий, эмоциональный оттенок.

Сами по себе они не характерны для Пушкина. Но характерно, что Пушкин, смело отбросивший все «обветшалые украшения детской прозы», в виде метафор, перифраз и проч., счел все же нужным сохранить эти традиционные эпитеты отношения. Тут не просто инерция. Объективность Пушкина и Флобера — разные вещи.

[1] Конечно, оно не обязательно исчерпывается сюжетной функцией. Значение его шире, так что сюжетная функция может быть иногда даже побочной. Рассуждение о «преимуществах» поэтов имеет ценность и само по себе. Если говорить о служебной роли, то она заключается, главным образом, в характеристике Чарского, представляющего одну

ны. Гоголевские отступления тоже нужны в общем «хозяйстве» произведения, и «Мертвые души» многое бы потеряли, если б Гоголь выбросил их из текста. Но их необходимость иного рода, не сюжетная, не фабульная; это даже не участие в раскрытии образа.

Целеустремленность пушкинских ремарок и отступлений, служебность его цитат, используемых в прямом смысле, как некое обобщение, выступают особенно явственно при сопоставлении с таким автором, как Вельтман. Приведем несколько примеров из его «Странника», которого Пушкин определил, как «несколько манерную болтовню», а Л. Майков, как разговор о всевозможных вещах:

> Направляя стопы свои в спальню, я подумал: верно, всякому хочется знать причину, для чего я пишу все это?
>
> Законная причина: моя воля; а побочная объяснится со временем. Что и будет очень натурально.
>
> *(Отрывок этот составляет отдельную главу).*

> Итак, вот Европа! Локтем закрыли вы Подолию!.. сгоните муху!.. вот Тульчин! Отсюда мы поедем в места знакомые, в места, где провели крылатое время жизни. Ступай в Могилевскую заставу!.. чу! кстати на улице зазвенел почтовый колокольчик... бич хлопнул!

из основных фигур отрывка и, вероятно, всей повести. Чисто сюжетная роль менее важна, ибо относится только к эпизоду. Смысл отступления ею отнюдь не покрывается. Но существенно то, что такая сюжетная функция есть.

> Прощайте, друзья! audaces fortuna juvat! *(тоже отдельная глава).*
>
> CLX главу я поместил для того, что ей предназначено было существовать, и именно в том самом виде, в каком она помещена. Всем недостаткам и несовершенствам ее не я причиною... Тут кто-то подкрался ко мне сзади и зажал глаза мои руками.
>
> ---
>
> Нужно ли напоминать догадливому глазу CLI и то, что я, как торопливый путешественник, с таким же вниманием взглянул на рассеянные острова по Архипелагу, как торопливый читатель на главы, рассеянные по моему Страннику? Их разделяет друг от друга пучина вод, сообщение между ними трудно, я согласен; но виновен ли я, что мое воображение произвело умственный Архипелаг?.. На всех сих островах, и особливо на Имбро и Мило, есть много дичи, ...но — о господа охотники! берите ружья, снаряжайтесь! Я вас заведу в такие места, где у бекасов носы длиннее, чем у всякого обманувшегося или обманутого политика, хитреца и волокиты.

Игра с разобщенными элементами формы, заигрывание с читателем, которого он и дразнит, и щекочет, поиски неожиданного и причудливого превращаются у Вельтмана в литературный принцип. «Странник» — сплош-

шной «эпатаж» в нескольких томах. Здесь, строго говоря, нет отступлений, ибо все состоит из отступлений. Они становятся правилом, а случайно завязывающаяся последовательность действия — исключение. Вельтман знает, что его фантазия создает Архипелаг разрозненных форм и мыслей, сообщение между которыми затруднительно, но Архипелаг возникает не так уже самопроизвольно, как он уверяет нас. Здесь есть намерение и умысел. Автор сознательно пользуется «беспорядком», гротеском, фрагментарностью. Иные главы состоят у него только из эпиграфа, а одна даже — из вопросительного знака со сноскою из Лафонтена: «Ces éxagérations sont permises à la poésie, surtout dans la manière d'ecrire dont je me sers». («Эти преувеличения дозволительны в поэзии, особенно при той манере письма, какой я пользуюсь»). Это явления того же порядка, что «шилбулдыр» или «о закрой свои бледные ноги!» Правда, читателю, знакомому со Стерном, Жан-Полем, Гейне (а современник Вельтмана, культурный современник, их знал), эта манера не могла показаться слишком уж новой. Но у Стерна или Гейне она связывалась с определенным — и большим — историческим содержанием, она была на службе у прокладывателей новых идей или нового отношения к жизни, к литературе. У Вельтмана же она самоцельна: чистая игра или, если угодно, формализм. У Гейне имеется, как и у Вельтмана, глава, где бо̀льшая часть строк заменена многоточиями, так что выступает толь-

ко три-четыре слова: но это для этого, чтобы намекнуть на произвол цензуры, вымарывающей целые страницы: оставшиеся слова образуют следующую фразу: «...немецкие цензоры... дураки...» Иначе говоря, прием не то, что «мотивирован» (такое выражение предполагает, будто прием для автора — основная ценность, которую ему вдобавок приходится почему-то протаскивать тайком, и мотивировка нужна для того, чтобы замаскировать и узаконить провоз контрабанды), прием имеет функцию, он служебен, он боевое орудие. У Вельтмана он ничего не обозначает, кроме манифестации авторской свободы и очередного причудливого зигзага. Вельтман пересаживал Стерна на русскую почву [1], но пересаживал не те общезначимые, общеприемлемые его свойства, которые усваивал себе и русской литературе уже Карамзин, а его «странности», его эксцентризм. Он усваивал Стерна как формалист и мастер гротеска. Игра приемом, эпатирование, литературное кокетство выдвигалось на первый план. Фигура отступления (речь от автора) выступала вперед, как нечто самостоятель-

[1] Мне кажется, однако, что Вельтмана (по крайней мере, Вельтмана «Странника» и исторических романов) следует производить скорее от немцев, от Жан-Поля и особенно от романтиков. Об этом говорит и фантастический характер его романов (в частности «Святославича»), сближающий его с Гофманом («Эликсира сатаны») и Арнимом, и преувеличенный эксцентризм его фрагментарной манеры, и самая окраска его филологической учености, вступающей в общий круговорот его литературной игры.

ное. Пушкину это было чуждо. Правда, и он иногда беседует с читателем о том, как «построить» вещь, но он не делает этого содержанием вещи, не делает и забавой. Да и сама «идея» книги — воображаемое путешествие по географической карте, превращающееся в повод для «бесконечной» игры мыслей — вряд ли пришлась бы по вкусу Пушкину: он любил путешествия реальные и не играл с мыслью, а брал ее всерьез.

14

Строгость пушкинского стиля не нарушается ни его обращениями к читателю, ни его авторскими ремарками и уводами в сторону. Но это строгость особого рода. Пушкин не боится пожалеть свою героиню, назвав ее бедной, но ему неловко описывать счастливую развязку. Он коротко беседует с читателем, сообщая ему соображения, относящиеся к делу или могущие пролить свет на него, но он никогда не заигрывает с читателем. Пушкин понимает объективизм не как полное уничтожение всяких следов личного участия и личного отношения автора, но лишь как замену авторского произвола закономерностью жизненных явлений. Поэтому при всей строгости его прозы, обусловливаемой простотой и лаконизмом, отсутствием чувствительности и лирических нажимов, в ней нет того напряжения, следствия чрезмерной обработанности и усилий быть бесстрастным, которые чувствуются у Флобера. Она свободна и естественна в сво-

их интонациях. Стремление к свободе ведет и Вельтмана. Но он ее понимает, как свободу от всякого закона. Он хочет быть непринужденным, он хочет быть господином формы, рабски податливой его желанию. Он становится причудливым и развязным. Его свобода обращается в каприз и манерность. Он попадает в плен формы. Пушкин сам себе ставит закон и, признав его, делается свободным. Он вообще художник закона и самоограничения. И хотя его проза оставлена «сухой» (Катков, Полевой), но сквозь нее всегда просвечивает личное, заинтересованное отношение автора. Люди для него никогда не превращаются в любопытные натуралии, в курьезные явления природы, которые художник наблюдает и описывает как ученый, без сострадания и гнева, с одним интересом естествоиспытателя, подобно тому, как это было у Флобера или французских натуралистов. Тут Пушкин предварил развитие русской литературы, которая умела быть объективной, не становясь бесстрастной. Есть огромная разница между реализмом Флобера и реализмом Толстого: один артистичен и брезглив, другой человечен и прост. Когда читаешь Флобера, то кажется, что над тобой черное небо, свет падает не сверху, а исходит откуда-то изнутри, люди очерчены резко, между предметами нет воздуха, они освещены слишком голым светом, — скорее светом лаборатории («Мадам Бовари») или сцены («Саламбо»), чем естественным солнечным светом. У Толстого светит то самое солнце,

которое мы привыкали видеть в будни и праздники. Самое удивительное то, что у него передан воздух действительности, теплая атмосфера вокруг вещей, не только физическая, но и атмосфера авторского отношения. Эта простота и подлинность явлений, этот естественный вкус жизни, не переслащенной и не перегорченной, эта поэзия, вырастающая из будничной правды, то, что так сильно и захватывающе выразилось у Толстого, идет от Пушкина, от его трезвого зрения, от его такта художника-реалиста[1].

Но больше всего сказывается в характере авторских ремарок и отступлений Пушкина его нелюбовь к эксцентризму. Раздробление формы, оппозиция общепринятому, вкус к гротеску породили в пушкинскую эпоху (о которой не надо забывать, что она была одновременно и эпохой увлечения Гофманом) намеренные «несообразности» конструкции, являвшиеся и пародией, и вызовом, и модным литературным оригинальничанием. В. Одоевский, автор, особенно ценимый Пушкиным, помещает предисловие к одной из своих повестей («Княжна Мими») в середину текста, перебивая рассказ на самом занимательном месте: факт довольно типичный. У По-

[1] Если сопоставить Пушкина с современными ему западно-европейскими писателями, то общее у него найдется с его антагонистом Бальзаком, у которого, правда, отступлений гораздо больше, но служат они почти всегда для целей конструктивных, а не лирических или чисто стилевых. Еще больше сходства с Мериме, являющимся писателем, наиболее близким Пушкину-прозаику.

горельского, чью «Лафертовскую маковницу» с ее трогательным почтальоном Пушкин хвалил, отдельные новеллы объединены в один цикл тем, что к автору приходит его «двойник» коротать рассказами вечера: мотивировка, в которой больше причудливости, чем смысла. Двойник не только рассказывает страшные истории, но (трезвое привидение!) составляет диаграмму свойств человеческого ума: она всем хороша, за исключением того, что ею никак нельзя пользоваться В «Русских ночах» Одоевского циклизация, хотя и последующая, проведена более органично, но и более сходно с оригиналом: с Гофманом. Эта игра авторским вмешательством становится необходимым элементом произведния. Пушкинские же предисловия либо строго деловые (к «Путешествию в Арзрум»), либо условно мистифицирующие (к «Повестям Белкина»): черта, снова сближающая его с Мериме (хотя реальная зависимость, как это доказал Якубович, здесь иная: от Вальтер-Скотта). Пушкин готов скорее скрываться, чем выставлять свою личность вперед. В Белкине он нашел скрепу для цикла. В предисловии дан его образ. Затем он исчезает, чтобы снова появиться в «Истории села Горюхина» (которая, впрочем, уже не входит в состав цикла повестей). Но циклизации в том виде, как она существует у Гофмана и его учеников, Пушкин не знает или, вернее, не признает. У Гофмана беседы между рассказчиками составляют опору цикла. Отдельные новеллы погружены в поток субъектив-

ного начала. Автор расщеплен на несколько персонажей, которые спорят, рассуждают, фантазируют и создают вокруг новелл атмосферу умственной жизни художника, внутренний авторский мир (Погорельский поступает всего прямее; персонажей всего два: автор и его двойник: это откровенно, но и наивно). Пушкину, с его объективностью, сдержанностью и лаконизмом, чужда эта многоголосная, но субъективная форма, где огромная масса привходящего материала не имеет прямого назначения, эта неэкономная размашистость конструкции, этот эксцентризм постоянного выворачивания наизнанку. Конечно, и он не ушел от влияния Гофмана: об этом говорят «Гробовщик» и «Пиковая дама». Но интересно проследить, как это влияние, захватившее чуть ли не всю прозу тридцатых годов, отразилось на Пушкине и таких писателях, как Погорельский и Одоевский. Одоевский находится под воздействием не только Гофмана-художника, но и немецкой идеалистической философии, философии Шеллинга, с которой у романтизма — общие корни. Поэтому он берет от Гофмана не что-либо частное, а самый принцип его поэтики, пропитанность субъективностью, единство внешнего и внутреннего, всеобщую одушевленность природы (вместе с особым пониманием роли художника). Поэтому он неизбежно, пусть и с запозданием, должен был придти к циклизации, где эта поэтика получает простор для своего проявления. Одоевский следует за Гофманом, как

продолжатель, если угодно, ученик, но не как имитатор. Его философско-эстетические экскурсы уступают гофмановским, но всегда содержательны. Погорельскому тоже импонирует философская и эстетическая загруженность немецкого романтика. Он старается усвоить если не ее сущность, то, по крайней мере, это умение находить связь единичного с целым, эту манеру свободно рассуждать на сложные и «отвлеченные» темы. Но делает он это по-обывательски. Новеллы его, когда он не слишком буквально следует за Гофманом, бывают иногда остры и забавны (та же «Лафертовская маковница»), но в его тусклых рассуждениях сквозит главным образом его ограниченность. Пушкин не следует за Гофманом, чья поэтика ему в целом враждебна. Он отбрасывает все, что окружает новеллу. Он сжимает и конденсирует ее. Он берет от Гофмана одно: смешение реального с фантастическим, внедрение в фантастику «пошлейшей» прозы, ироническую игру фантастики и действительности. Это, конечно, не мало, так как тут — узел гофмановского искусства, его фокус. Некоторые детали Пушкина звучат совсем как у Гофмана: приход мертвецов к Адриану Прохорову, когда у одного из скелетов «кости ног бились в больших ботфортах, как пестики в ступах», или «прозаическое» явление призрака графини, где прозаизм и вызывает впечатление ужаса. Но то, что для Гофмана — основа творчества, у Пушкина только привходящий момент. Само смешение «начал» происходит

у Гофмана под эгидой фантастики, «идеального», у Пушкина — под эгидой «реального», действительности: чудак-архивариус оказывается духом огня, а бедный Германн попадает в больницу для умалишенных.

В такой же мере, как эксцентризм, чужды Пушкину и черты, составляющие как бы противоположный художественный полюс: дидактика, морализирование и близкая им аллегоричность. Этим Пушкин резко отличается от французской прозы XVIII века, с которой у него в других отношениях есть много общего и к которой даже, может быть, следует возвести истоки его собственного стиля. Впрочем, полюсы не так уж противоположны, как кажется: романы Вольтера — притчи, но и рассказы Гофмана тоже нередко оказываются притчами. Оба «враждебных» элемента эксцентризм и дидактика совмещаются — на сей раз явно — и у Одоевского. Они проявляются не только в общем замысле вещи («Насмешка мертвеца», «На балу»), но и в сентенциях и отступлениях, пестрящих повествовательный текст. Сентенции эти настолько характерны — и не для одного только Одоевского, — что стоит привести образцы их:

> И не вините ее в том, но вините, плачьте, проклинайте развращенные нравы нашего общества. Что же делать, если для девушки в обществе единственная цель жизни—выйти замуж! если ей с колыбели слышатся эти слова — «когда ты будешь замужем!» Ее учат

танцовать, рисовать, музыке для того, чтобы она могла выйти замуж; ее одевают, вывозят в свет, ее заставляют молиться господу богу, чтобы только скорее выйти замуж. Это предел и начало ее жизни. Это самая жизнь ее. Что же мудреного, если для нее всякая женщина делается личным врагом, а первым качеством в мужчине — у д о б о ж е н и м о с т ь. Плачьте и проклинайте, но не бедную девушку.

(«Княжна Мими»).

И красавица покорилась. Покорилась не чувству — нет, она затоптала святую искру, которая было затеплилась в душе ее, и, падши, поклонилась тому демону, который раздает счастье и славу мира; и демон похвалил ее повиновение, дал ей «хорошую партию», и назвал ее расчетливость — добродетелью, ее подобострастие — благоразумием, ее оптический обман — влечением сердца; и красавица едва не гордилась его похвалой.

(«Насмешка мертвеца»).

«Княжна Мими», одна из наиболее объективных вещей В. Одоевского, построенная на бытовом материале, завершается такой концовкой: «Есть поступки, которые преследуются обществом: погибают виновные, погибают невинные. Есть люди, которые полными руками сеют бедствие, в душах высоких и нежных возбуждают отвращение к человечеству, словом, торжествующе под-

пиливают основания общества, и общество согревает их в груди своей, как бессмысленное солнце, которое равнодушно всходит и над криками битвы, и над молитвою мудрого». Такого «резонерского» заключения никогда бы не написал Пушкин. То, что говорит в своих сентенциях Одоевский, умно и благородно. Их взволнованность, немного реторическая, но искренняя, может подкупить своей горячностью, хотя их энтузиастический тон кажется порой несколько наивным. В общем, это не столько «ума холодные наблюдения», сколько «горестные заметы сердца». Так что дело не в осуждении их, как чего-то художественно неправомерного, какой-то абсолютной ошибки. На своем месте и внутри определенного стиля они могут быть хороши. Но они не свойственны художественной природе Пушкина. Пушкин не любил делать подписи к своим рисункам. Он никогда не изъясняет «мораль басни», может быть, потому, что его произведения никогда не были «баснями». Он хвалил великосветские повести Одоевского, но восторженно-реторический тон их сентенций, вероятно, его коробил; по крайней мере, сам он его тщательно избегал. Когда он высказывает какое-нибудь замечание общего характера, то делает это в очень деловитой и сдержанной форме. Притом такие замечания не бывают у него итогом произведения, выводом из него, объяснительным ключом. Они касаются каких-нибудь «частных» вопросов, конечно, связанных с произ-

ведением, но совсем другой, конструктивной связью. Их содержание — какая-нибудь бытовая или психологическая закономерность. Их форма — афоризм. «Две неподвижные идеи не могут вместе существовать в нравственной природе так же, как два тела не могут в физическом мире занимать одно и то же место» (начало одной из глав «Пиковой дамы»)[1], «Нравственные поговорки бывают удивительно полезны в тех случаях, когда мы от себя мало что можем выдумать себе в оправдание», «тайна, какого роду ни была бы, всегда тягостна женскому сердцу» («Мятель»), «в светском уложении правдоподобие равняется правде» («Гости съезжались на дачу») — вот характерные примеры таких замечаний.

Насколько чуждо и даже ненавистно было Пушкину литературное морализирование, можно видеть из его отношения к Ф. Глинке и из того, что он писал о Булгарине. В знаменитой статье-памфлете «Торжество дружбы или оправданный Александр Анфимович Ор-

[1] Способ, которым введен афоризм, служащий как бы интродукцией в бытовую тему, подобно тому, как название главы или пространный подзаголовок старинных романов вводит читателя в круг содержания главы, параллелизм между замечанием и последующим текстом («Две неподвижные идеи не могут вместе существовать... — тройка, семерка, туз скоро заслонили в воображении Германна образ мертвой старухи») заставляют вспомнить начало «Анны Карениной» («Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастливая семья несчастлива по-своему. Все смешалось в доме Облонских»).

нов» Пушкин (он же Феофилакт Косичкин) писал: «В самом деле, любезные слушатели, что может быть нравственнее сочинений г. Булгарина? Из них мы ясно узнаем: сколь не похвально лгать, красть, предаваться пьянству, картежной игре и тому подобному. Г. Булгарин наказует лица разными затейливыми именами: убийца назван у него — Ножевым, взяточник — Взяткиным, дурак — Глаздуриным и проч. Историческая точность одна не дозволила ему назвать Бориса Годунова — Хлопоухиным, Димитрия Самозванца — Каторжниковым, а Марину Мнишек — княжной Шлюхиной; зато и лица сии представлены несколько бледно». Конечно, борьба с Булгариным не являлась для Пушкина просто борьбой литературных направлений. Но что и различие художественных принципов играло здесь роль — это несомненно. Иные исследователи даже видят в замысле «Русского Пелама» некий ответ на «плутовской» роман, по своему культивировавшийся Булгариным. Для Пушкина Булгарин был не только шпион и литературный торгаш, не только ловкий предприниматель, эксплоатирующий в свою пользу предрассудки публики. Он был и представитель неприемлемых, ненавистных ему литературных взглядов, создатель вульгарной и мелкотравчатой «массовой» литературы, поставщик обывательского чтива. И в первую очередь ему претило пошлое морализирование Булгарина, его плоский дидактизм.

Булгарин — самое вульгарное выражение литературного дидактизма, который, вообще говоря, вовсе не обязательно низмен и обывательски мелок. Все зависит от тех взглядов и понятий, проводником которых становится писатель. У Одоевского, например, дидактизм связан с понятиями гораздо более высокой морали и потому звучит куда благороднее. Я уже не говорю о французских просветителях XVIII века, глашатаях передовых идей своего времени. К ним Пушкин и относился с несравненно большим уважением: и если его юношеское увлечение Вольтером с годами несколько поостыло, то он все же до конца жизни сохранил любовь к великому французскому писателю и еще в 1836 году восхищается непринужденностью и остроумием его писем. Но его литературная система не мирится с «нравоучением» прямым или замаскированным, как не мирится она и с иносказанием. Он как художник отбрасывает все, что напоминает притчу. В этом смысле приведенные слова о Булгарине показательны. Пушкин издевается в них не только над плоским морализированием автора «Выжигина», но и над его манерой давать своим героям имена-клички, имена-вывески (Взяткин, Глаздурин), манерой, идущей от восемнадцатого века, в которой характер басни, притчи, поучения, свойственный нравоописательной литературе того времени, выступает особенно явственно (доказано, что «Иван Выжигин» продолжает традиции польского нравоописательного романа

конца XVIII столетия и даже многое заимствует оттуда)[1].

Но притча была чужда Пушкину не только в своем облике морализирующего дидактизма, скомпрометированного российской литературной практикой с ее вегетарианскими са-

---

[1] Сам Пушкин не прибегает к символическим именам. Слабый отзвук их можно найти в такой комической фамилии, как графиня Фуфлыгина («взяточница, толстая, наглая дура»), но она, кажется, у Пушкина единственная. Большая часть фамилий у него носит явно выраженный бытовой отпечаток, усиливаемый соответственным подбором имен-отчеств (да и самым фактом их наличия): Парасковья Ивановна Подводова, Антон Пафнутьич Спицын, Анна Савишна Глобова. У персонажей «низовых» (ремесленники, купцы, мелкие чиновники) бытовой и простонародный оттенок еще усилен: Адриан Прохоров, Симеон Вырин, Трюхина (контраст между редким именем или именем с книжной транскрипцией и очень обыденной фамилией; нет отчества). Излюбленный Пушкиным род фамилий — те, у которых бытовой колорит не слишком ярок, умеренно бытовые: Гринев, Миронов, Белкин, Дубровский, Муромцев, Берестов. Повинуясь общему закону, он дает густо-бытовое имя-отчество жанровой фигуре, но никогда не героине: Василиса Егоровна (Миронова-мать) и Марья Ивановна (дочь). Кстати, любопытно отметить, что особенно охотно Пушкин называет своих героинь Машами [«Капитанская дочка», «Дубровский», «Мятель», «Выстрел» (жена графа), «Роман на кавказских водах», «Роман в письмах»]. Это бытовое, теплое и вместе с тем лишенное всякого комического оттенка имя оказалось чрезвычайно удобным для его сдержанной, умеренной реалистической манеры.

У Пушкина существует ряд переходов от фамилий условных к бытовым. Условными являются такие безлично-«красивые», как Чарский, Вольская.

тирами, опустившегося до прописей и очень далекого от того боевого духа, который одушевлял его у Дидро или Лессинга. Ему чужда самая ее иллюстративно-прикладная сущность, где художественная форма прини-

Они характерны для жанра изящной светской повести: в «Испытании» Марлинского, например, мы встретим: Стрелинского, князя Гремина, графиню Звездич. Они постепенно выродились, став под конец шаблоном для обозначения благородного героя ходовых романов из жизни «графов» и «князей» и доживая свой век в пышных актерских псевдонимах. Их у Пушкина немного и, благодаря деловому тону его повестей, их неаффектированному стилю, присущая им нарядность мало ощущается. Близки к ним фамилии типа Онегин, Ленский, Минский, Томский, то есть такие, которые производятся не от быта, а от географической карты (имена рек или городов). Непосредственное восприятие фамилий Онегин, Ленский для нас уже невозможно, ибо мы слишком с ними свыклись и они из литературы перешли в быт. Можно все-таки думать, что Онегин звучал и первоначально по-бытовому. Фамилии вроде Минский или Томский делает условными не то, что они произведены от названий городов: кажется же нам несомненно бытовой такая фамилия, как Ржевский (из «Арапа»). Но Ржев — коренной русский город, и имя русского боярина производится от него легко и естественно. Минск и Томск — города либо нерусские, либо некоренные; фамилии же Томский и Минский (так называется и персонаж «Станционного смотрителя» и действующее лицо отрывка «Гости съезжались на дачу») принадлежат представителям «светского» общества, «коренным» дворянам; о Минском из отрывка известно, что он потомок старинного рода и что он гордится этим; отсюда несоответствие, воспринимаемое как условность. Наконец элемент условности проявляется и в том, что фамилии обозначены только инициалами или звездочкой:

мает узко-служебный, маскировочный характер. Аллегория, философская сказка, басня, иносказание — все это остается вне пределов

Алексей П*, Гаврила Гаврилович Р**, графиня ***, Елена Н., Граф Л. Особняком стоит у Пушкина один случай очень намеренной и яркой условности: герой «Выстрела» назван Сильвио. Это напоминает одновременно Эрастов и Альцестов XVIII века, и романтическую новеллу Гофмана с ее Лотарио и Киприанами. Условность так очевидна, что сам Пушкин счел нужным ее оговорить («Сильвио — так назову его»,— то есть не настоящее имя, а псевдоним).

Интересно, что в той же статье о Булгарине Пушкин осмеивает затейливые и широковещательные заглавия, которые любила «бульварная» и полубульварная литература его времени: «Встреча чумы с холерой», «Сокол был бы сокол, да курица его съела или Бежавшая жена», «Живые обмороки», «Погребение купца» и т. д. Это — ключ к его собственной поэтике заглавий и доказательство строгой обдуманности их выбора. Пушкинские заглавия существенны, скромны и коротки: «Мятель», «Выстрел», «Гробовщик», «Рославлев», «Кирджали», «Станционный смотритель», «Капитанская дочка», «Египетские ночи», «Пиковая дама». Это — имя героя, либо его профессия и состояние, либо фиксация центрального, определяющего события. Чтобы почувствовать их своеобразие, сравните их с широкими и очень смысловыми заглавиями такого прозаика, как Гёте: «Страдания молодого Вертера», «Ученические годы Вильгельма Мейстера», «Вымысел и правда». В русской литературе пушкинские заглавия самые скромные (за исключением разве чеховских), — а этим много сказано. У него нет названий символических, которые найдем уже у Гоголя («Мертвые души»). Намек на них дан только в заглавии «Пиковая дама», подчеркивающем д е т а л ь и сообщающем ей этим подчеркиванием какой-то обобщающий смысл. Заглавие «Египетские ночи» — в духе эпохи («Флорентийские ночи» Гейне, «Рус

его зрения[1]. Между тем, иносказание может быть облечено в довольно сложную, богатую, искусную форму, придающую ему самостоятельную художественную ценность. Таким оно являлось у французских философов-просветителей, умевших делать свою работу с удивительным изяществом. Пушкин, преемственно связанный с французским просветительством, многое взявший у Вольтера, близкий ему простотой и неукрашенностью стиля, сюжетностью и быстротой действия своих повестей, резко отличается от него в самом подходе к прозе (быть может, и шире: к искусству). Для Вольтера художественная форма его повестей и рассказов — только оболочка для философской «начинки», только способ популяризирования мысли; фабульный материал — всего лишь иллю-

---

ские ночи» Одоевского): Катенин находил его неправильным и предлагал назвать «Импровизатор». Традиционное заглавие «Барышня-крестьянка» (ср. «Serva-padrona», «Служанка-госпожа» у Перголезе), как традиционен и самый сюжет повести (на что рано указала критика). Изменяет своему правилу лаконической сдержанности Пушкин лишь в своих полемических статьях-памфлетах: «Торжество дружбы или оправданный Александр Анфимович Орлов», «Несколько слов о мизинце г. Булгарина и о прочем» (первое из них пародирует затейливые заглавия самого Орлова). Вообще его статейные заглавия значительно пространнее беллетристических.

[1] Исключением является разве только «Детская книжка» с тремя короткими «рассказами»-памфлетами, направленными против Н. Полевого, Свиньина и Надеждина; но их художественный наряд очень условен и легок. Это почти те же критические заметки.

страция. У его героев нет характера, а есть лишь маска, жизненное правило и судьба, полная превратностей. «Кандид» доказывает вздорность всеприемлющего лейбницевского оптимизма. Его идея хорошо укладывается в опровержение сентенции: «все к лучшему в этом лучшем из миров». Нет, не все к лучшему, и наш мир не самый хороший. В нем свирепствует зло, в нем царит случайность. Будем же работать. Будем возделывать наш сад. Это единственное средство сделать жизнь сносной. Так, содержание может быть каждый раз выражено коротким афоризмом. Не то у Пушкина. Ни «Пиковая дама», ни «Капитанская дочка», ни «Повести Белкина» не написаны для иллюстрации какого-нибудь отвлеченного положения морали или философии. Поэтому они никак не могут быть подведены под афоризм. Их идея сложнее, не в одной плоскости, а, главное, она плотно срослась с образной системой произведения, осуществляясь в ней и нигде помимо нее. Что составляет идею «Капитанской дочки»? «Береги честь смолоду»? Какой вздор! Много ли останется от пушкинской повести, если подойти к ней с этим мерилом? Это — одна из многих смысловых просек, но даже не главная. Для доказательства тощей сентенции не было надобности написать одно из лучших произведений русской литературы. Эпиграфы не объясняют пушкинских вещей, а только расцвечивают их. Какова идея «Гробовщика»? То, что не надо напиваться пьяным, не то может присниться страшный

сон? Куда как богато! Что составляет смысл «Пиковой дамы»? Власть случайности? Идея рока? Трагедия судьбы или трагедия индивидуализма? Или, быть может, перед нами просто анекдот без особого смысла? Все это хотели бы вычитать из повести, — и сколько перьев притуплено, доказывая правильность то одного, то другого объяснения! Между тем, повесть мне объяснена, и если опера Чайковского дала такое могучее выражение одному из истолкований («трагедия рока»), то она все же неадекватна пушкинскому произведению, она и больше и меньше его, она берет от него только один ряд мотивов, привнося много от себя.

Отсюда следует не то, что пушкинские повести лишены идеи (существует и такое толкование), но что их идея органична, многосмысленна, очень тесно вросла в образную систему и что «простое» объяснение способно привести их к абсурду. Сама по себе множественность интерпретаций не доказывает еще их общей ошибочности. Не одно толкование, а ряд их может иметь свою долю справедливости, но лишь в качестве отдельных моментов, входящих в общий смысл. Такая сращенность идеи с материалом, такая полнота ее образного воплощения приводит к тому, что в художественной работе Пушкина упор переносится на характер, на тип. Маски и фабулы ему уже недостаточно.

Место морализирования и дидактизма занимает у Пушкина ирония. В этом его сходство с Гете, который вообще-то, как сын

XVIII века, гораздо менее, чем русский поэт, чуждается и аллегории и притчи, но своим художественным тактом, сдержанностью и объективностью родственен Пушкину. Но ирония Пушкина далека от того, что понимали под иронией романтики и что они хотели видеть в гётевском «Мейстере» или в «Дон-Кихоте» Сервантеса. Это не есть преодоление и отвержение жизни искусством, двойственность сознания, видящего ограниченность жизни и свою собственную ограниченность, но умеющего подняться над нею в улыбке художника, одновременное совмещение в себе Дон-Кихота и баккалавра Караско. Это — сдержанная насмешка здравого и острого смысла, очень реалистическая и очень конкретная. Мы ее можем видеть в «Истории села Горюхина», где она составляет основу, но и перерастает собственные рамки. Она горько и жестко проступает в замысле «Пиковой дамы», этой сложнейшей и наиболее трудной для понимания повести Пушкина, в которой при желании нашел бы для себя аргумент и сторонник романтической доктрины иронии. Она просвечивает мягко и добродушно в «Капитанской дочке», в «Барышне-крестьянке», в предисловии к повестям Белкина. Она явно чувствуется в «Гробовщике». Но общая ироничность замысла, при пушкинской сдержанности, так трудно определима, что представляет собой, в значительной степени, вопрос толкования, более или менее правдоподобного. Она несомненна в «Гробовщике» или в «Истории села Горю-

хина». Но доказать или опровергнуть ироничность «Пиковой дамы» одинаково трудно. Гораздо очевиднее, гораздо уловимее ироничность тона и отдельных замечаний.

Наиболее явный пример ее составляет, конечно, «История села Горюхина». Она вся иронична, с начала до конца.

> Науки, искусства и поэзия издревле находились в Горюхине в чрезвычайно цветущем состоянии. Сверх священника и церковных причетников, всегда водились в нем грамотеи. Летописи упоминают о земском Терентии, жившем около 1767 году, умевшем писать не только правой, но и левою рукой. Сей необыкновенный человек прославился в околодке сочинением всякого роду писем, челобитьев, партикулярных пашпортов и т. п. Неоднократно пострадав за свое исскуство, услужливость и участие в разных замечательных происшествиях, он умер уже в глубокой старости, в то самое время, как приучался писать правою ногой, ибо почерка обеих его рук были уже слишком известны. Он играет, как читатель увидит, важную роль и в истории Горюхина.

Это — ирония в чистом виде. Все можно принять как будто всерьез, ибо все сказано самым серьезным тоном. Тон и составляет пружину иронии, контрастируя своей торжественностью с убогой мелочностью содержания или придавая ему не тот смысл, который

оно имеет на самом деле (знаменитый грамотей, краса горюхинской культуры, изготовлял попросту фальшивые паспорта). Ирония является одновременно и пародией важного изложения историков (и едва ли не самого Карамзина). Вместе с тем, она отчетливо переходит в сатиру (бедная страна, где грамота годна лишь на то, чтобы подделывать казенные бумаги!).

Но «История Горюхина», ироничная с начала и до конца, стоит в творчестве Пушкина особняком. В его собственно-художественной прозе это единственная вещь с пародийно-сатирической установкой. Соответствие ей мы найдем лишь в двух памфлетах «Феофилакта Косичкина», направленных против Булгарина — «Торжество дружбы» и «Несколько слов о мизинце г. Булгарина», — которые в пушкинской статейной прозе выделяются так же резко, как «История Горюхина» — в его «беллетристике», и даже, пожалуй, еще резче. Феофилакт Косичкин — родной брат Белкина. Но в нем уже ничего не осталось от добродушия горюхинского историографа. В голосе его еще как будто слышны беззлобные интонации, но они звучат откровенно издевательски. «История Горюхина» связана со всею беллетристикой Пушкина, — в частности с его циклом повестей 30—31 гг., — личностью Белкина. Это включает ее органически в общий контекст пушкинской прозы. Она приближается к сатире, и правы те, которые выводят от нее Щедрина с его «Историей одного города»,

но она еще не совсем сатира. Нельзя слишком полагаться на наивную мягкость ее тона, ибо этим тоном говорятся очень горькие истины, но мягкость Белкина не только прием. Косичкин связан с Белкиным родством, но не преемственностью. Среди пушкинских статей нет ничего аналогичного его писаниям[1]. Ирония здесь перерастает в сарказм, в негодование. Это — страшные удары, от которых противник падает замертво: вспомним проект «Настоящего Выжигина», заставивший Булгарина прекратить полемику. В их смиренномудром тоне таится такая угроза и такая сила презрения, пользующаяся чуждой ей интонацией только для того, чтобы поразить еще больнее, что рассчитанный «шопот» ее язвительных строк покрывает всякую патетическую бурю. Мы не узнаем в них сдержанного Пушкина. Значит ли, что они — не органическая часть его наследия? Нет, эти статьи «пушкинские», и в гораздо большей мере, чем можно думать. Но они приоткрывают покров над каким-то другим Пушкиным, не похожим на того, с образом которого мы свыклись, и в этой связи мы к ним еще вернемся.

Для большинства произведений Пушкина характерна ирония другого рода, спокойная, ровная, не переходящая в сарказм. Она обходится без жестов и без подчеркнутых интонаций. Ей довольно языка сопоставле-

[1] По форме — разве только «Детская книжка»; по резкости — «О Видоке», кое-что из «Опыта отражения некоторых внелитературных обвинений».

нии, ремарки, брошенной как бы вскользь, двух-трех черточек, внесенных в образ так, что он получает совершенно иной смсл.

> Паша сложил руки на грудь и поклонился мне, сказав через переводчика: Благословен час, когда встречаем поэта. Поэт брат дервишу. Он не имеет ни отечества, ни благ земных; и между тем, как мы, бедные, заботимся о славе, о власти, о сокровищах, он стоит на ровне с властелинами земли и ему поклоняются...
>
> Выходя из его палатки, увидел я молодого человека, полунагого, в бараньей шапке, с дубиною в руках и с мехом (outre) за плечами. Он кричал во все горло. Мне сказали, что это был брат мой, дервиш, пришедший приветствовать победителей. Его насилу отогнали.
>
> *(«Путешествие в Арзрум»).*

Особенно характерна для Пушкина та ирония, которая вкрадывается в самый образ. Это — добродушное подтрунивание над своими героями, которое иногда на поверку оказывается довольно-таки язвительным. Это — комментирование образа путем ввода каких-нибудь обобщающих замечаний, насмешливых или контрастирующих с тем, чего мы ожидали бы. Иной образ подвергается у Пушкина многократному переосмысливанию. Таков тип Татьяны, основной для его твор-

чества. Ступени переосмысливания: Машенька из так называемого «Романа в письмах» («девушка, выросшая под яблонями и между скирд, воспитанная природой и старыми нянюшками, гораздо милее наших однообразных красавиц», «у ней много хорошего, много оригинального», она «стройна и странна», много читает); Лиза из «Барышни-крестьянки» («что за прелесть эти уездные барышни! Воспитанные на чистом воздухе, в тени своих садовых яблонь, они знание света и жизни почерпают из книжек. Уединение, свобода и чтение рано в них развивают чувства и страсти, неизвестные рассеянным нашим красавицам» и т. д.); Маша из «Дубровского» (ср. «Я другому отдана» со сценой нападения на карету: «— Вы свободны, — продолжал Дубровский, обращаясь к бледной княгине. — Нет, — отвечала она. Поздно — я обвенчана, я жена князя Верейского. — Что вы говорите! — закричал с отчаяния Дубровский, — нет... вы были приневолены... — Я согласилась, я дала клятву, — возразила она с твердостью, — князь мой муж... оставьте меня с ним»); это — безымянная героиня одного маленького отрывка 1829 года («стройная меланхолическая девушка лет семнадцати, воспитанная на романах и бланманже»), это, наконец, Марья Гавриловна из «Метели». В большинстве этих случаев одним из средств переосмысления является ирония, правда, довольно мягкая: Пушкин продолжает сохранять какую-то нежность и к сниженному образу Татьяны.

В «Мятели» эта ирония вступает в свои права с первых же строк. «Марья Гавриловна была воспитана на французских романах и следственно была влюблена». В сущности, это не очень отличается от того, что говорится о Татьяне. Но какая разница в тоне рассказа! Представьте себе только такую фразу: «Татьяна Ларина выросла на чтении романов и поэтому влюбилась в Онегина». Ирония продолжается и дальше; переходя с Марьи Гавриловны на ее избранника: «предмет, избранный ею, был бедный армейский прапорщик... Само собой разумеется, что молодой человек пылал равною страстью, что родители его любезной... запретили дочери о нем и думать, а его принимали хуже, нежели отставного заседателя». Ирония вносится уже самим подбором слов: «предмет» (любви), «любезная», «само собой разумеется» (то есть банальный факт), вносящим с собой сугубо прозаическую интонацию и скептическую, хотя и добродушную, усмешку. Обыденно комическое сравнение с отставным заседателем усиливает прозаически недоверчивый тон, и в этом ряду «пышное» и затрепанное выражение «пылал равной страстью», само по себе несколько комическое в деловой прозе, звучит насмешливо. Драматическая сцена подготовки побега сопровождается следующей подробностью: «Запечатав оба письма тульской печатью, на которой изображены были два пылающие сердца с прилич-

ной надписью, она бросилась на постель». Бурмин находит Марью Гавриловну «у пруда, под ивою, с книгою в руках, в белом платье, настоящей героиней романа». Она «нарочно перестает поддерживать разговор, усиливая таким образом взаимное замешательство». При объяснении Бурмина она «вспомнила первое письмо St Preux». Все эти детали, подчеркивая банальность вещей и ситуаций, расчет на позу, литературность чувств, как бы комментируют иронически каждую сцену. Но ирония добродушна, утверждая этим, это наряду с банальностью и позой, несмотря на нее, существует подлинная, ненадуманная основа чувства.

Повторяется, снижаясь, и другой центральный для пушкинского творчества образ: Онегина. Это — Владимир из «Романа в письмах», фигура довольно сложная, но не законченная, в которой можно видеть не только снижение, но и какое-то развитие онегинского типа, правда, не к слишком большой выгоде для последнего. Это — Алексей Берестов из «Барышни-крестьянки», в котором байронизм сведен к простой и безобидной позе. Здесь снова иронии принадлежит ведущее место. Алексей «первый перед ними (барышнями) явился мрачным и разочарованным, первый говорил им об утраченных радостях и об увядшей своей юности; сверх того носил он черное кольцо с изображением мертвой головы. Все это было чрезвычайно ново в той губернии. Ба-

рышни сходили по нем с ума». Снижающая ирония особенно проступает в диалоге Лизы с горничной и «наперсницей» Настей, которую она расспрашивает о молодом Берестове; Лиза уже составила в уме со слов соседок романтический портрет незнакомца: «— правда ли, что он так хорош собой? — Удивительно хорош... Стройный, высокий, румянец во всю щеку. — Право? А я так думала, что у него лицо бледное. Что же? Каков он тебе показался? Печален, задумчив? — Что вы? Да этакого бешеного я и сроду не видывала. Вздумал он с нами в горелки бегать. — С вами в горелки бегать! Невозможно! — Очень возможно! Да что еще выдумал! Поймает, и ну целовать!.. — Да как же, говорят, он влюблен и ни на кого не смотрит? — Не знаю-с, а на меня так уж слишком смотрел, да и на Таню, приказчикову дочь, тоже; да и на Пашу колбинскую, да грех сказать, никого не обидел, такой баловник!» Во время визита к Муромцевым Алексей «размышлял о том, какую роль играть ему в присутствии Лизы», и решил, что всего приличнее «холодная рассеянность». Когда отворилась дверь, «он повернул голову с такой гордою небрежностью, что сердце самой закоренелой кокетки непременно должно было бы содрогнуться». Но вместо Лизы вошла ее гувернантка мисс Жаксон, «и прекрасное военное движение Алексеево пропало втуне». Мнимой Акулине он пишет письмо «самым четким почерком и самым бешеным слогом». Его слова и по-

ступки оправдывают добродушно насмешливую сентенцию автора: «Дело в том, что Алексей, несмотря на роковое кольцо, на таинственную переписку и на мрачную разочарованность, был добрый и пылкой малый». Здесь рядом с вещественной иронией, выражающейся в контрасте видимости и сущности, есть и то подтруниванье над героем, о котором я говорил выше. Оно придает иронии мягкий и как будто благожелательный характер, приближает ее к юмору. Оно пойдет от Пушкина и дальше, став на десятилетия характерным для русской литературы. Мы его встретим у Лермонтова, где оно, правда, жестче и злее, и особенно у Тургенева, усвоившего пушкинскую манеру, но сообщившего пушкинской интонации больше настойчивости, яда и суетливости. Оно исчезает у Толстого и вовсе сотрется у Чехова. Оно вместе с тем лишний раз подчеркивает отличие пушкинского объективизма, с его явно выраженной и постоянной связью между автором и персонажем, от флоберовского наглухо-замкнутого и напряженного.

Благожелательность пушкинской насмешки, которая кажется такой несомненной, когда мы берем каждую из вариаций онегинского типа в отдельности, приобретает иной и более сложный смысл, если рассматривать их как звенья в цепи образов или как ступени нисходящей лестницы. Добродушно набросанный образ Берестова получает оттенок горькой иронии. В Онегине было все-

же что-то такое, за что его ценил Белинский, хотя бы его тоска и неудовлетворенность, над которой так несправедливо и злобно издевался впоследствии Достоевский, увидевший в Онегине только эгоиста и паразита. Пушкин отдал ему нечто от самого себя. Берестов только «добрый и пылкой малый» с румянцем во всю щеку. Через Онегина сказалась какая-то историческая правда, какая-то закономерность развития, и Пушкин это сознавал (говорил же он, что в герое «Кавказского пленника», первом наброске онегинского образа, старался уловить новый характер). В Берестове общественное сознание не обозначилось никаким новым словом. Это — один из тех дюжинных людей, для которых историческое развитие проявляется сменой моды, внешней нормы поведения. Достоевскому Онегин ненавистен как предтеча русских радикалов, как фрондирующий барин, как нечто неорганическое, лишенное почвы, как дух протеста, как родоначальник Герценов (на что он так явно намекает в своем ответе). Но Пушкину дух протеста вовсе не был ненавистен и чужд. Он знал силу и обаятельность этого «демона». Конечно, Онегин — не Пушкин. Но он — его сверстник и друг, и Пушкин вверяет ему иные задушевные свои мысли. И когда рядом с Онегиным, когда вслед за ним появляется Берестов или даже «небрежно самоуверенный» Владимир («Не я, но ты отстал от своего века — и целым десятилетием, — пишет он своему другу. — Твои умозритель-

ные и важные заключения принадлежат к 1818 году. В то время строгость правил и политическая экономия были в моде. Мы являлись на балы, не снимая шпаг: нам было неприлично танцовать и некогда заниматься дамами. Честь имею донести тебе, теперь это все переменилось. Французская кадриль заменила Адама Смита. Всякий волочится и веселится, как умеет. Я следую духу времени...»), когда на смену герою, которого Пушкин хотел привести к декабристам или свести с ними, приходит человек выветрившегося поколения, наследовавшего декабристам, то что это: развенчание героя, чью никчемность почувствовал автор «Повестей Белкина», как полагали Аполлон Григорьев и Достоевский? Или, может быть, горечь сознания, что герой этот и его поколение прошли бесследно, что они оказались не у места и место занято другими, поравнодушнее да похуже? Во всяком случае, Берестовы и Владимиры — это иронический ответ на Онегина или ироническое продолжение его. И Пушкин и, надо думать, его современники соотносили эти образы с онегинским. Они были задуманы и воспринимались в связи с ним. На это указывают и отдельные подробности, введенные как бы для установления видового родства (ср., например, «читал Адама Смита и был великий эконом» с цитированным рассуждением Владимира о французской кадрили и Адаме Смите: явная перекличка).

15

Проза Пушкина едина по своей установке, по способу выражения, по манере. Но в ее пределах существуют различия, зависящие от разницы в назначении и цели, в содержании и типе вещи. Они воспринимаются уже непосредственно, сразу, как стилистические различия (внутри одной стилевой системы). Есть общий закон пушкинской фразы, пушкинской интонации, и его можно обнаружить всюду, но он гибко видоизменяется с переменой места приложения и жанра. Пушкин пишет статью не так, как рассказ. Рассказ— не так, как путевой очерк, сатирическую пародию, анекдот, письмо. Это кажется само собой разумеющимся и сама постановка вопроса может возбудить недоумение. Как же иначе? Ясно, что цель определяет средства. Особость «подхода» диктуется особостью предмета и задачи. Но в литературе это не всегда так, а когда и так, то не в одинаковой мере. Мера-то и важна.

У Пушкина она очень определенна. Он старается найти для каждого жанра то, что свойственно именно ему. Он себя строго ограничивает предметом, родом и целью произведения. В статье он излагает мысли, высказывает соображения, дает оценку книге, историческому факту, общественному явлению. В повести он рисует характеры и нравы, развертывает сюжет, заставляет говорить людей и события. В путевых заметках — рассказывает о виденном, коротко комментирует

факты, фиксируя внимание на том, что́ проходит перед глазами, а не на своих переживаниях. И как в статейной прозе он не делает попытки перейти к образному мышлению, к вводу беллетристики, лирических отступлений, интимного материала, так и в повести он избегает (хотя и с меньшей строгостью) публицистической речи, рассуждений, комментариев, представляя слово образной данности, а в путевых заметках сторонится вымысла и сюжета. Соответственно этому, и самая фраза, сохраняя общий у Пушкина характер простоты, неукрашенности и лаконичности, приобретает каждый раз несколько иной оттенок.

По-иному дело обстоит у писателей того типа, самым ярким и чистокровным представителем которого является Гейне. Если Пушкин стремится найти «специфику» прозы, ее жизненный и только ей принадлежащий принцип, а внутри каждого жанра то, что составляет его особость, то Гейне словно бы старается разбить перегородки между жанрами и стереть границу, разделяющую прозу от поэзии. Тщетно будем искать мы у Гейне статей, которые были бы статьями, новелл, которые были бы новеллами, очерков, которые были бы очерками. Каждая его работа — и статья и одновременно не-статья, и новелла и не-новелла, очерк и не-очерк. Различия в теме и различия в жанре его мало обязывают. Он все роды литературы переделывает по-своему, насыщая лирикой и публицистикой, интимностью и фантасти-

кой, острословием и повествовательным элементом: Пушкин в статье рассуждает, в повести рассказывает, в очерке передает с возможной точностью свои впечатления. Гейне охотно рассуждает в новелле, рассказывает в статье, а из путевых очерков делает род интимно-публицистической поэмы. Все его произведения легко упрекнуть в том, что они написаны не на тему, ибо внешняя тема, указанная в заглавии, — для него только повод. Он сливает все жанры в один. Можно сказать, что Пушкин пишет о разном и по-разному, а Гейне одинаково и об одном. Рассказывает ли он о «стихийных духах», или анализирует Канта, или сплетает фантастические узоры «Флорентийских ночей», он всюду и всегда продолжает все ту же большую книгу всей своей жизни, своеобразный дневник, лирический и боевой, только внешне расчлененный на звенья отдельных произведений. Но его единственная тема огромна: мир современности, проведенный через сознание человека, бросившего свое сердце бродилом в исторический процесс. Его жанр универсален.

Синкретизм гейневской прозы, сращение в ней различнейших элементов и жанров воедино есть в равной степени следствие ее субъективности и ее боевого характера. Гейне — наследник романтических бессюжетников и фрагментаристов. Он пил мед и уксус Стерна и Жан-Поля. Но они в его крови образовали совсем другую смесь. Он бы не мог, подобно Жан-Полю, просидеть

двадцать лет сиднем в маленьком франконском городке, поглядывая из окон своей рабочей комнаты на горы и заполняя пухлые томы причудливых книг. Он всего себя отдал своей прозе, высказался в ней весь, но это для того, чтобы сделать ее действенной силой, способной помочь переустройству общества или, по крайней мере, будить спящих и будоражить равнодушных.

В русской литературе трудно найти писателя, у которого принцип сближения жанров осуществлялся бы с такой же полнотой как у автора «Путевых картин». Но Герцен, Марлинский, Гоголь принадлежат все же скорее к роду Гейне, чем к роду Пушкина. Закон, который действует внутри их художественной системы, это не закон расхождения жанровых признаков, а закон их слияния. Они реализуют его каждый в разной степени, никогда не доходя до гейневского синкретизма (за исключением разве Герцена в таких вещах, как «Былое и думы»), но всюду различия между разными видами литературного творчества у них меньше, чем у Пушкина. Какая-нибудь статья Гоголя, например, написана тем же «почерком», что и его повести. Один и тот же лирический подъем одушевляет его отступления в «Мертвых душах» и его рассуждения об искусстве. Между ним и Гейне, впрочем, та существенная разница, что он сюжетен и что он бытописателен. Это уж само по себе образует ряд жанровых водоразделов. Можно сделать их менее крутыми, но уничтожить их нельзя

То же следует сказать и о Марлинском. Параллель с Гейне имеет тут тем больше оснований, что и в манере Марлинского, в его способе выражения есть сходство с немецким писателем. Герцен, по существу, гораздо более близок Гейне, чем Марлинский. Самый тип его работы, эта слиянность публицистики с личным, интимным, эта обращенность всего творчества к современности, чуткое реагирование на все колебания общественной атмосферы родственны «Французским делам» и книге о Берне. Герцен, как и Гейне, живет в своей прозе всей полнотой личного и общественного бытия. Сходство Марлинского с Гейне не имеет такой глубокой основы. Преимущественно сюжетный автор (хотя и не мастер сюжета), Марлинский остался в литературе повествователем. Его задатки журналиста не получили развития. Исторические обстоятельства, отсталость России, разгром декабристского движения не дали хода заложенной в его произведениях тенденции к литературному универсализму, к образованию эмоциональной и воинственной синкретической прозы, объединяющей в себе элементы публицистики и поэзии. Марлинский остался в литературе не столько даже как повествователь, сколько как выдумщик в деле стиля, как блестящий орнаменталист. Герцена сближает с Гейне родство писательского типа. Марлинского — сходство фразы, интонации, выбор средств изобразительности. Краски его больше сродни гейневским, чем краски Герцена. Здесь все-таки сказывается то, что

Гейне и Марлинский люди одной эпохи, и хотя она в России и Германии означала совсем не одно и то же, и часы истории показывали там и тут разное время, однако русские передовые люди ориентировались всегда больше по часам Запада.

Марлинский интересен для нас еще и потому, что он был одним из тех писателей, за работой которых внимательно следил Пушкин. Оба они не просто читали друг друга, но и обдумывали свойственный каждому из них художественный метод. Оба они сознательно выбрали (а не только нащупали) свой путь. Поэтому в совпадениях и несходствах, которые мы встретим у них, нет ничего случайного.

Пушкин.

> В это время больной сидел в спальной у окна. Он узнал Кирила Петровича, и ужасное смятение изобразилось на лице его — багровый румянец заступил место обыкновенной бледности, глаза засверкали, он произносил невнятные звуки. Сын его, сидевший тут же за хозяйственными книгами, поднял голову и поражен был его состоянием. Больной указывал пальцем на двор с видом ужаса и гнева. Он торопливо подбирал полы своего халата, собираясь встать с кресел, приподнялся... и вдруг упал. Сын бросился к нему, старик лежал без чувств и без дыхания — паралич его ударил.
>
> *(«Дубровский»).*

Основание Горюхина и первоначальное население оного покрыто мраком неизвестности. Темные предания гласят, что некогда Горюхино было село богатое и обширное, что все жители оного были зажиточны, что оброк собирали единожды в год и отсылали неведомо кому на нескольких возах. В то время все покупали дешево, и дорого продавали. Приказчиков не существовало, старосты никого не обижали, обитатели работали мало, а жили припеваючи, и пастухи стерегли стадо в сапогах. Мы не должны обольщаться сей очаровательною картиною. Мысль о золотом веке сродна всем народам и доказывает только, что люди никогда не довольны настоящим и, по опыту имея мало надежды на будущее, украшают новозвратимое минувшее всеми цветами своего воображения.

(«История села Горюхина»).

Не знаю выражения, которое было бы бессмысленнее слов: азиатская роскошь. Эта поговорка вероятно родилась во время крестовых походов, когда бедные рыцари, оставя голые стены и дубовые стулья своих замков, увидели в первый раз красные диваны, пестрые ковры и кинжалы с цветными камушками на рукояти. Ныне можно сказать: азиатская роскошь, азиатское свинство, etc, но роскошь есть конечно принад-

лежность Европы. В Арзруме ни за какие деньги нельзя купить того, что вы найдете в мелочной лавке первого уездного городка Псковской губернии.

(«Путешествие в Арзрум»).

Соединяя необыкновенную силу воли с необыкновенною силою понятия, Ломоносов обнял все отрасли просвещения. Жажда науки была сильнейшею страстью сей души, исполненной страстей. Историк, ритор, механик, химик, минералог, художник и стихотворец, он все испытал и все проник. Первый углубляется в историю отечества, утверждает правила общественного языка его, дает законы и образы классического красноречия, с несчастным Рихманом предугадывает открытия Франклина, учреждает фабрику, сам сооружает махины, дарит художества мозаическими произведениями и наконец открывает нам истинные источники нашего поэтического языка.

(«О предисловии г-на Лемонте к переводу басни И. А. Крылова»);

О, Николай Иванович, Николай Иванович! Какой пример подаете вы молодым литераторам? Какие выражения употребляете вы в статье, начинающейся сими строгими словами: «у нас издавна и по справедливости, жалуются на цинизм, не-

вежество и недобросовестность рецензентов»? Куда девалась ваша известная добросовестность? Перечтите, Николай Иванович, перечтите сии немногие строки — и вы сами, с прискорбием, сознаетесь в своей необдуманности!

(«Торжество дружбы, или оправданный Александр Анфимович Орлов»).

Мне пришла в голову мысль, говорите вы: не может быть! Нет, NN, вы изъясняетесь ошибочно; что-нибудь да не так.

(«Отрывки из писем, мысли и замечания»).

Марлинский.

Прилети ко мне, сердце моего сердца, милая Мария! полюбуйся на прелестную, вешнюю ночь Дагестана. Тихо лежит подо мною Дербент, подобен черной полосе лавы, упавшей с Кавказа, и в море застылой. Ветерок навевает мне благоухание цветущих миндальных деревьев, соловьи перекликаются в ущелии сзади крепости; все дышет жизнью и любовью, и стыдливая природа, полная сим чувством, как невеста, задернулась дымкой туманов. И как дивно разлилось их море над морем Каспийским! Нижнее колышется как вороненая кольчуга, верхнее ходит серебряной зыбью, озаренное полною луною, которая катится по небу словно золотая чаша,

и звезды блещут кругом нее, как разбрызганные капли... Иногда кажется, будто видишь скалы дикого берега и об них в пену разбитый прибой... Валы катятся в битву, буруны крутятся, всплески летят высоко; но безмолвно, медленно опадает волнение, и серебряные пальмы возникают из лона потопа, ветер движет их стебли, играет их долгими листьями — и вот они распахнулись парусами карабля, скользящего по воздушному океану! Видишь, как он качается: брызги летят на грудь его, волны скользят вдоль ребер, и где он? где сам я? *(«Аммалат-бек»).*

О системах «волканистов» и «нептунистов»:

Мне пришло в голову сравнить воду и огонь с классицизмом и романтизмом, за кои теперь во всех концах ломают копья и тупят перья. Тихо, мирно творил океан в своем тогда жарком лоне: произведения его крепки, кристаллизованы, с правильными формами, с неизменными углами: иной подумает, что все это сделалось с транспортиром и линейкой. Но вот ворвался новый посол природы — и все обратил вверх дном своими порывами, вздул, взволновал еще мягкую кору земли, где не мог прорвать ее—разорвал, где мог, и стреляя из недр земных гранитными потоками, опрокинул осадочные породы в бездны,

сплавил в стекло целые хребты, сжег в лаву и пепел другие, и выдвинул сердца морей под облака. Он смешал в себе обломки всего прежнего, как завоеватель, увлекающий завоеванные племена, и наконец застыл в огромных формах. Посмотрите: это волны океана, это облака неба — это мечта ангела! Причудливые башни его не походят ни на Греческую, ни на Мавританскую архитектуру: это зодчество божества! Столбы эти не Коринфского и не Пестумского ордена: они ордена природы...

(«Письмо к доктору Эрману»).

О Державине:

Его слог неуловим как молния, роскошен как природа. Но часто восторг его упреждал в полете правила языка, и с красотами вырывались ошибки. На закате жизни Державин написал несколько пьес слабых, но и в тех мелькают искры гения, и современники с изумлением взирают на огромный талант Русского Пиндара, певца Водопада, Фелицы и Бога. Так драгоценный алмаз долго еще горит во тьме, будучи напоен лучем солнечным; так курится под снежной корой трехклиматный Везувий после извержения, и путник в густом дыме его видит предтечу новой бури.

(«Взгляд на старую и новую Словесность в России»).

Как видим, Марлинский одинаков в разных жанрах. О научном споре он говорит тем же языком, каким описывает лунную ночь в послании к женщине. Его критические статьи исполнены блестящих метафор и сопоставлений. Его «Письмо к доктору Эрману — род очерковой прозы, любопытной по разнообразию интересов автора и занимательной живостью изложения. Он там непринужденно касается различных тем, напоминая этой свободой Гейне, но придерживаясь, в отличие от последнего, гораздо теснее основного предмета. Однако, благодаря орнаментальности стиля, местами очень перегруженного, и стремлению к эффекту, вперед выступает именно стилистическая сторона, блеск и нарядность литературной отделки. Предмет заслоняется виртуозностью мастера. Поэтому, несмотря на серьезность темы (или, вернее, тем), на наблюдательность автора и дельность его замечаний, деловой прозы, которая так легко давалась Пушкину, не получается, а получается все та же однообразно блестящая «проза поэта». Критические статьи его более специфичны (то есть больше в своем жанре). Но самый «жанр» естественнее согласуется с остротой и блеском языка; к тому же надо принять в расчет, что статьи относятся к первому периоду творчества Марлинского (до декабрьского восстания), когда виртуозный стиль его не совсем установился и не обладал еще в полной мере своими яркими красками. Впрочем, и тут расстояние

между «статейным» стилем и «беллетристическим» куда меньше, чем у Пушкина.

Однообразие Марлинского дает меру пушкинского разнообразия. В сущности, надо было бы ожидать обратного. Пушкин прост. Простота одинаково уместна во всех родах, так что здесь одинаковость манеры не резала бы глаз, казалась бы сама собой разумеющейся. То есть Пушкин имел бы право быть однообразным. Но приподнятый, украшенный, эмоциональный стиль Марлинского настолько специфичен, настолько приноровлен к поэтическому воздействию, что в статье, где развиваются известные положения в их логической связи, он должен казаться «неестественным», вычурным, напряженным. Иначе говоря, Марлинский не имел права на однообразие. Впрочем, в статьях Гоголя такое несоответствие выступает еще сильнее, благодаря их торжественному тону и несколько архаической лексике. Только у Гейне «поэтический» стиль так сливается с разговорной интонацией, так послушно следует за естественными изгибами мысли, что становится ее непосредственным выражением, как бы природным ее языком. Право и в литературе — не чисто юридическое понятие. Оно опирается на силу. Гейне утверждал за собой право, которое казалось незаконным, когда им пользовались Марлинские.

Пушкин *мог* бы быть, но не был однообразным. Его простота имеет много оттенков. В. Виноградов отметил, что его критико-публицистическая проза «архаичнее» повество-

вательной. Но это далеко не единственное, что ее отличает. Повествовательной фразе, добродушно насмешливой («Капитанская дочка») или строгой («Пиковая дама»), не выступающей никогда из ряда, противостоит здесь афоризм с его заострением и его тенденцией к самостоятельности. В повествовательной речи Пушкин не любит контрастов и сопоставлений (которые могли бы повредить естественности рассказа). В статейной — пользуется ими охотно («Соединяя необыкновенную силу воли с необыкновенной силой понятия», «жажда науки была сильнейшей страстью сей души, исполненной страстей», «он все испытал и все проник»). Поэтому она, несмотря на несколько более щедрый ввод книжной и «высокой» лексики, острее и блестящее повествовательной. «История села Горюхина» и статьи Феофилакта Косичкина доказывают необыкновенную способность Пушкина к изменению интонации, к своего рода художественному перевоплощению. Могут возразить, что это только стилизация, пусть и сатирического характера. Да, но склонность к такого рода стилизации сама возникает на основе резкого ощущения жанровых различий. К тому же важно использование, цель. Памфлет и критическая статья, историко-бытовой роман и психологическая повесть, путевой дневник и анекдот — все это пишется Пушкиным на особый лад. Жанрово-сращенная проза гейневского типа и жанрово-раздельная пушкинская образуют как бы два литературных полюса.

Пушкинский лаконизм находит свое выражение в «быстрой повести» и в афористической статье.

Повесть Пушкина быстра, потому что сюжетна, строго придерживается действия, не отклоняется в сторону, избегает детальных описаний, а рассуждения сводит к авторским ремаркам, кратким и непосредственно относящимся к делу. В ней ясная перспектива, не загроможденная вещами и декорациями, соразмерность частей, четкость замысла.

В его сюжетности — острое осознание особенности жанра. Его новелла всегда — «необыкновенное происшествие», как ее определял Гёте. Когда клубок «происшествия» размотан, повесть естественно завершается. Впрочем, Пушкин часто ее обрывает, не дав самого финала, а только намекнув на него двумя-тремя иногда ироническими словами, выдающими его установку: «Читатели избавят меня от излишней обязанности описывать развязку», «Бурмин побледнел... и бросился к ее ногам». Обе эти концовки означают, в сущности, одно и то же. Это нежелание досказывать там, где читатель может сам легко досказать и додумать, это стремление уклониться от выигрышной, но банальной ситуации, отличает Пушкина от большинства его современников, начиная с Марлинского и кончая Погорельским, которые охотно останавливались на развязке, особенно если она благополучна, и броса-

ли повесть не раньше, чем будут поставлены все пресловутые точки над i. Но вместе с тем, при всей своей «необычайности», фабула у Пушкина редко бывает затейливой. Она у него проста по линиям и легко обозрима. Она течет одним руслом. В основе каждой повести Пушкина какой-нибудь выходящий из ряда случай, в изломе которого резко обнажается человеческий характер. У него нет того фабульного нагромождения, какое мы можем видеть в исторических романах Вельтмана, Лажечникова, Полевого, в «Иване Выжигине» Булгарина, в «Бурсаке» Нарежного, где автор попеременно бросает героя из жара в холод, от несчастия к успеху и от успеха к несчастью, где события текут несколькими причудливыми руслами, чтоб к концу, а иногда и неожиданно, слиться воедино. В каждом из них есть тайна, которая не раскрывается до конца романа: в «Последнем Новике» это — история Владимира, русского шпиона, а в прошлом — пажа царевны Софьи (кстати сказать, это, кажется, единственный роман, где герой — и притом герой положительный — шпион); в «Клятве при гробе Господнем» — это личность и судьба Гудочника, впрочем, так и не раскрытая; в «Иване Выжигине» и «Бурсаке» — это загадочное происхождение главных персонажей, подкинутых в детстве чужим людям и оказывающихся на деле отпрысками знатных родов. Отсюда необходимость в искусственных приемах сюжетосложения, которые и оттянули бы развязку и поддерживали бы в напряжении

читательский интерес. У Пушкина такой тайны нет, его сюжет развивается большей частью естественно, без нарочитых ухищрений романиста, старающегося заинтриговать читателя. «Пиковая дама» и «Капитанская дочка», представляющие наиболее совершенное выражение двух линий пушкинской повествовательной прозы, могут служить образцом простого и четкого сюжетного развертывания. События здесь развиваются в строгой и логической связи, без перетасовки, перемещения во времени, намеренных умолчаний. Особенного мастерства эта простота и внутренняя оправданность развития достигает в «Пиковой даме», где видимый психологический парадокс раскрывается с неодолимой правильностью математического доказательства. Дан Германн, человек с «сильными страстями и огненным воображением», дана психологическая возможность драмы, дан мотив, та случайность, которая вторгается в душу, где все подготовлено для того, чтобы сообщить ей принудительную силу закона. Все остальное происходит как бы независимо от участия автора, в силу железной необходимости. Повесть развивается в естественной последовательности событий, вытянутых одной связной линией. Германн слышит рассказ Томского; мысль овладеть судьбой западает в его сознание. Он уже одержим идеей. Он пробирается к дому графини, смотрит из-под надвинутой шляпы в окна, видит Лизу, и эта минута окончательно «решает его участь». Когда Томский прихо-

дит к графине, то Лиза нечаянно «выдает» в разговоре свою «тайну», в которой, по существу, еще ничего нет. Это единственный в повести случай перестановки событий (сперва приходит Томский, проговаривается Лиза, а потом дается объяснение факту), но она сделана без намерения заинтриговать читателя, создав темное пятно в фабуле, ибо скоро раскрывается. Дальше события текут той же закономерной, но еще убыстренной чредой. Германн добивается у Лизы свидания, проникает в спальню графини, требует у старухи раскрытия тайны, умоляет и грозит. Старуха умирает, ничего не сказав. Смерть ее уже не может прервать хода германновской одержимости. Теперь все идет ей на пищу. Германн отправляется на похороны графини, чтоб испросить у нее прощения. Ему кажется, что она на него насмешливо взглянула, прищурив один глаз. Он отшатывается и падает наземь. Это дает меру его потрясения и его одержимости. Ночью к нему является призрак графини, называет три карты и условия игры. Две неподвижных идеи не могут существовать вместе. Германн забывает образ мертвой старухи для трех карт. Он отправляется в игорный дом. Он ставит небывало высокую ставку, видимо, все свое состояние, и выигрывает. Выигрывает он и в следующий вечер, удвоив ставку. На третий вечер его карта бита: вместо туза у него на руках пиковая дама. Ему кажется, что она прищурилась и усмехается. Он сходит с ума. Так строго сюжетная повесть постро-

ена быстрым и линейным последованием событий в их логической и временной связи. Пушкин ведет повествование очень искусно, но искусство его состоит именно в том, чтобы не слишком выдаваться, не употреблять эффектных трюков, не подчеркивать черезчур заметно и густо. Он позволяет себе лишь самые естественные средства усиления. В этом смысле показательны сцены у Чекалинского: трехкратное, как в сказке, повторение действия, каждый раз возрастающее в напряженности и размахе. Когда Германн в первый раз подходит к игорному столу, то это замечает только его друг Нарумов, который, смеясь, поздравляет его с разрешением долговременного поста; банкомет Чекалинский молча улыбается «в знак покорного согласия», недоверчиво переспрашивает цифру ставки и требует поставить деньги на карту; он хмурится при выигрыше Германна, но улыбка тотчас возвращается на его лицо. Во второй раз игроки сразу дают место Германну, Чекалинский ласково ему кланяется: когда Германн выигрывает, он видимо смущается. На третий вечер все уже ожидают Германна. «Генералы и тайные советники оставили свой вист, чтобы видеть игру, столь необыкновенную. Молодые офицеры соскочили с диванов; все официанты собрались в гостиной. Все обступили Германна. Прочие игроки не поставили своих карт, с нетерпением ожидая, чем он кончит». У Чекалинского «дрожали руки», когда он стал метать. Срыв Германна и его галлюцинация завер-

шают сцену. Аналогия с приемом сказки полная, но здесь повторение и усиление действия естественно обусловлены мотивом трех карт, рискованная игра Германна — в его характере и необходимо вытекает из его замысла разбогатеть одним ударом, а бытовой реализм обстановки придает всей тройной сцене жизненную убедительность. Но и такой целиком оправданный и отнюдь не эксцентрический прием, оказавшийся необходимым в момент высшего напряжения действия, остается единственным не только в «Пиковой даме», но и во всей прозе Пушкина.

«Капитанская дочка» построена безыскусственнее «Пиковой дамы» с ее ярким, полуфантастическим сюжетом, невольно выступающим вперед. Простота «Пиковой дамы» заключается в том, что Пушкин делает ее эксцентрику естественной и психологически-закономерной, и в том, что он развертывает события в их линейной связи, пренебрегая ухищрениями сюжетосложения. Простота «Капитанской дочки» — это почти безыскусственность хроники. В самой фабуле нет уже ничего эксцентрического. Это — простота повседневной жизни, которая может быть захвачена водоворотом чрезвычайных событий, но повсюду сохраняет свою естественную и будничную непосредственность. Это — уже предвосхищение того рода сюжетов, который станет излюбленным в русской литературе, у Лермонтова, у Тургенева, и особенно у Толстого с его «Казаками», «Семейным

счастьем» и, быть может, отчасти даже «Войной и миром».

Впрочем, справедливость требует указать, что у Пушкина существует и противоположная тенденция, только гораздо слабее выраженная. В «Выстреле», «Мятели», «Дубровском» сюжетосложение принимает более искусственный характер. «Мятель» построена на тайне, которая выясняется только к концу. Для того чтобы сохранить тайну, приходится нить повествования оборвать в самом «интересном» месте, не объясняя происшедшего. Это произведено с обычной пушкинской грацией, но по существу не особенно ловко: чувствуется сюжетный шов. Владимир, сбившийся из-за мятели в пути, только к утру добирается до церкви, где его должна ожидать невеста. Во дворе нет тройки, которая привезла ее. «Какое известие ожидало его! Но возвратимся к добрым ненарадовским помещикам и посмотрим, что у них делается. А ничего». Мы ничего не узнали об известии и о том, что произошло в церкви. Еслиб мы узнали, не было бы и повести. Происходит смещение отрезков фабулы, заинтриговывающее читателя. Пушкин как будто намеренно подчеркивает, а не скрывает условность приема. В «Дубровском» (неожиданное для читателя появление героя в роли гувернера) он уже ослаблен: и тем, что тайна скоро объясняется, и тем, что из основной пружины сюжета превращается в частность.

Не надо забывать, что Пушкин был млад-

шим современником Гофмана и Вальтер-Скотта, сверстником Гюго и Мериме и что рядом с ним работали Лажечниковы и Погорельские. Но так как почти вся непосредственно окружавшая его литература (я имею в виду русскую) выпала из нашего сознания, забыта (и быть может, поделом), то Пушкин нам кажется сейчас самым сюжетным, самым фабульным русским писателем. Действительно, в последующей русской литературе, от Герцена до Гаршина, фабульный элемент ослабляется — и едва ли не сознательно (Достоевский стоит в этом отношении несколько особняком, но и у него центр тяжести явно перенесен из сюжетной области в психологическую). Из русских классиков и для потомства, которое видит только вершины горной цепи и не видит самой цепи, Пушкин наиболее фабульный писатель. Но среди своих современников он, хотя и сохраняя свою отличительную черту быстроты действия и событийности, отнюдь не выделялся в качестве особо фабульного автора, а, наоборот, пользовался секретами и хитростями сюжетосложения с большой осторожностью и тактом. У Пушкина нет вкуса к странному. Сравните «Пиковую даму» с «Лафертовской маковницей» Погорельского, которую сам Пушкин неоднократно хвалил. Если его сюжет причудлив, то это — не затейливость выдумки, а парадоксальность факта, скрывающего в себе какую-то психологическую закономерность.

«Быстрота» повести зависит у Пушкина

также и от того, что у него мало статических элементов: описания его коротки, и он всегда пользуется небольшим количеством деталей. Мы уже видели, что он высказывался против «близорукой мелочности» современных ему французских романистов. Новая французская школа, «словесность гальваническая, каторжная, пуншевая, кровавая, цыгарочная», оставалась ему чуждой не только тогда, когда являлась в облике «неистовой» романтической поэзии Гюго и Виньи, но и тогда, когда выступала как бытописательный, дотошный, основанный на густом и фактическом житейском материале роман Бальзака. Ввод очеркового элемента, подробные описания обстановки, костюмов, нравов, обычаев, детальный анализ наружности действующих лиц, их привычек и страстей, точное ознакомление читателя с материальной стороной их жизни, с их профессией, имущественным состоянием, соотношением прихода и расхода, — весь этот почти научный по обстоятельности метод неприемлем для Пушкина. Бальзак из каждой детали умеет извлекать корень обобщения; каждый интерьер и каждое описание превращается у него в своего рода поэму, поразительную по остроте наблюдения, увлекательности мысли, а порой и патетике. Его «бог» в искусстве — это «бог деталей», о котором говорит Пастернак. Одна подробность поддерживает другую, и поэтому они появляются сплошной и взаимосвязанной массой. Пушкин умеет так же ценить и отбирать де-

таль, как и Бальзак. Но каждая деталь у него то же, что афоризм в статье: сжатое выражение целого ряда подробностей, их заместительница, их полпред. И как афоризм не может быть в статье «сплошным», ибо он теряет от чересчур тесного и многочисленного соседства, так и пушкинская деталь не терпит гнездности, повторного сложения с себе подобными. Она стремится к тому, чтобы быть единственной, хотя никогда не достигает этого «идеального» предела. Дом Бальзака основательный, с резьбой и украшениями; в нем много комнат, жилых, рабочих, парадных, много мебели разнообразных, иногда и причудливых фасонов; тяжелые буфеты ломятся от посуды, шкафы полны белья и платья, полки гнутся под весом книг; на стенах висят редкие, фантастической расцветки ткани, картины и фарфор невольно привлекают внимание, и хозяин, подвижной сангвиник, радушно встречает гостей, с увлечением рассказывая им о происхождении и характере каждой вещи. Дом Пушкина прочен, но на него пошло минимальное количество материала; издали он представляется как бы нарисованным, а не построенным, так тонки его линии; в просторных комнатах много света, они кажутся почти пустыми, ибо в них имеется только необходимая мебель; она простой и удобной формы и сделана из лучших пород дерева; хозяина нет, но все для вас приготовлено.

Сдержанность пушкинской бытописи противостоит не только поэтике Бальзака с ее

упором на густой и точно воспроизведенный житейский материал. В современной ему русской литературе Пушкин встречался с тенденциями, правда, гораздо менее передовыми, но столь же ему чуждыми. Мы не найдем у него детального описания какой-либо бытовой среды, которое характерно, например, для авантюрно-правоучительного романа Булгарина, где со знанием дела и большой доскон.альностью обсказано бестолковое хозяйство польского помещика или тонкая организация шулерского дела. Это у Булгарина как бы очерковые куски, вставленные в роман, и они — единственное, что представляет в нем известный интерес и для нашего времени. Пушкин никогда не описывает среду, а изображает ее в действии, и притом с помощью нескольких типических фактов, а не воспроизводя весь ее «механизм». В «Дубровском» быт крупно-помещичьей усадьбы сначала набросан словно бы вчерне, общими чертами, во вступлении (гарем из шестнадцати «горничных, занимающихся рукоделиями, свойственными их полу»; строгость обхождения с крестьянами и дворовыми, готовность соседей угождать малейшим прихотям деспотического нрава Троекурова; пиры и проказы); затем, в дальнейшем течении романа, черты конкретизируются, проявляясь как поступки (сцена в псарне, сцена с медведем, запертым в комнате, куда вталкивают мнимого гувернера — Дубровского; сцена праздника, когда Троекуров грубо подшучивает над гостями и исправником; допрос мальчика и т. д.).

Таким образом, помещичий быт возникает пред читателем, как итог всего романа (а не в результате авторской характеристики). При этом Пушкин избегает целого ряда таких подробностей, как хозяйственная и административная организация имения, степень его доходности и др., которые первыми привлекают внимание Булгарина и которые с такой проницательностью ученого и жизневеда и с такой обобщающей силой сумел бы изобразить Бальзак. Между тем, если и допустить возможность прямого влияния Бальзака, или, что вероятнее, французских бытовых очерков, на Булгарина, то все же в целом он продолжает линию Лесажа и нравоописательных польских романов XVIII века. Поэтому неприязнь Пушкина к густому, детальному воспроизведению быта и обстановки нельзя объяснить тем, будто он был слишком ученик XVIII века, чтобы признать такую установку. Бытопись росла и из Бальзака, и из Лесажа. И хотя Лесаж был ближе его писательскому складу и его художественной культуре, хотя он с удовольствием отмечал, что русские романисты берут за образец не Бальзака и Жюль-Жанена, а Лесажа и Вальтер-Скотта, но он, по существу, равно сторонится и бытописи XIX века, и нравоописания XVIII.

Но склонность к воспроизведению обстановки, костюмов, обычаев, документов имела и другой источник: тот интерес к «местному» и историческому колориту, который был пробужден романтизмом и широко разнесен

романами Вальтер-Скотта. Но если у Бальзака он был направлен на типологические задачи: через обстановку и костюм — социальный облик, через вещи — характер их владельцев, характер общества, — то здесь он приобретал декоративный уклон. Привлекала не столько верность эпохе, сколько игра красок или, если говорить о вводе документов, игра литературного материала: контраст между старинным языком летописи и ультра-современным стилем повествования. Марлинский, Загоскин, Лажечников, Полевой с увлечением живописуют костюмерию средних веков. Они не только выбирают самые эффектные моменты. турниры, празднества, осады, но и стараются сделать их возможно более великолепным зрелищем. Всюду веют ленты и разноцветные ткани. Окна увешаны коврами. Пестрота домов и нарядов являет странную, но приятную картину. У гроссмейстера белая мантия с черным крестом на плече. Золотом шитый воротник лежит на железном оплечьи. Подбой платья, раструбов сапог и перчаток—малинового цвета. На рукояти меча висят гранатовые четки. У царицы праздника — лиловое платье со сборами и золотыми кружевами. Крупные кудри ее рассыпались по плечам и перевиты дымковым покрывалом. Косынка унизана жемчугом (Марлинский: «Ревельский турнир»). Тщательность описания стоит бальзаковской, но принцип его совершенно иной. Известен приводимый Брандесом рассказ о том, как литературные друзья Мюссе отметили в прочитанном им произведении только

одну удачную деталь: черные когти сокола на зеленом рукаве. Понравился резкий и запоминающийся красочный контраст.

Конечно, и в этой декоративной детализации имелись элементы реалистического наблюдения, которые обладали способностью к дальнейшему развитию, так что можно с известным правом утверждать, что корни реализма, в его современном виде, были заложены уже в романтизме. Это позволяло современникам (в том числе и Пушкину) объединять романтиков и Бальзака в одном понятии. Все же различие между ними ощущалось достаточно явственно, и романтическая костюмерия была для Пушкина еще более чуждой, чем кропотливая детализация Бальзака. Сцена ассамблеи в его «Арапе» представляла великолепные возможности для декоративной живописи в стиле Марлинского. Но Пушкин ими воспользовался как реалист с трезвым, несколько насмешливым и проницательным взглядом. В большой комнате сальные свечи тускло горят в облаках табачного дыма. Под музыку движется взад и вперед толпа вельмож, купцов, офицеров и корабельных мастеров. Дамы сидят у стен: молодые одеты по модному, пожилые барыни стараются хитро сочетать новый образ одежды с гонимой стариной. Жены и дочери голландских шкиперов, в канифасных юбках и красных кофточках, вяжут чулки, смеясь и разговаривая. Начинается менуэт под звуки «самой плачевной музыки»: кавалеры и дамы, стоя в два ряда

друг против друга, бесконечно кланяются и приседают. Следует сцена с кубком большого орла, который заставляют бедного Корсакова насильно выпить, и т. д. Если угодно, тут есть данные, которые в другом контексте и при ином подходе могли бы обратиться в декоративность. Пушкин описывает и костюмы, но только в общих чертах, не останавливаясь ни на одном из них в отдельности, и выделяя их общую бытовую характеристичность («из пышных фижм возвышалась, как стебель, узкая талия», «робронды и мантильи как-то напоминали сарафан и душегрейку»). Он дает и краски (голубые ленты вельмож, зеленые мундиры офицеров, полосатые панталоны корабельных мастеров, красные кофточки шкиперских жен, золото и серебро на робах дам), но, при всей своей зрительной яркости, они служат, главным образом, для того, чтобы обозначить профессиональную и сословную принадлежность, передать социальную пестроту, человеческую мешанину ассамблеи. В картине есть колорит и блеск, но они подчинены реалистическому, смысловому заданию. Это — смесь старого и нового, убожества и роскоши, это — дух принуждения и дух эксперимента, это — ростки цивилизации, варварски засаживаемые в бытовое варварство.

В «Капитанской дочке» всякие следы декоративной костюмерии вытравлены начисто. Любопытно отношение Пушкина к вводу документального материала. В то время, как

русский исторический роман и повесть, следуя за европейскими образцами, производили его в довольно широких размерах (Карамзин в своих исторических повестях еще пересказывает и по-своему стилизует документы, Марлинский и Вельтман начинают уже их цитировать) [1], Пушкин воспользовался им лишь один раз, и то не в собственно историческом романе, а в «Дубровском», где он приводит целиком судебное определение. Сам по себе ввод именно такого, сугубо прозаического, документа не представлял особого новшества: аналогичный не только по типу, но и по содержанию, мы находим в «Ревельском турнире» Марлинского (решение по делу о долголетнем владении бароном Буртнеком участком земли, будто бы самовольно захваченном в свое время). Но Пушкину он служит для цели обличительной и сатирической, и уже во всяком случае, бытописательной («мы помещаем его вполне, полагая, что всякому приятно будет увидеть один из способов, коими на Руси можем мы лишиться имения, на владение коим имеем неоспоримое право»). И хотя документ воспроизведен со всей тщательностью и с полным соблюдением канцелярски-судебного красноречия, но в том, что он помещен, меньше всего расчета на игру контрастирующего материала.

[1] Являются ли они подлинными или только авторской имитацией, — в данном случае не имеет значения: важно лишь то, что они выдаются за подлинные, вводятся как инородный стилевой материал.

Пушкин пользуется приемом Марлинского, но интерпретирует его так, как это сделал бы Бальзак: то есть раскрывая посредством документа сущность социального института, его подлинный облик. Его отличие — и от Бальзака и от подражателей Вальтер-Скотта — состоит в том, что к таким вещам он прибегает редко. «Капитанская дочка» была написана на основе большого материала, который Пушкин собрал, работая над историей Пугачева. Всякий другой автор, современный Пушкину (а современный нам и того пуще), постарался бы, так или иначе, показать лицом свое фактическое знание эпохи, щегольнуть богатой документацией, поразнообразить вставками «фактуру» произведения. В пушкинской повести нет ни одного документа (если не считать секретного письма генерала капитану Миронову по поводу Пугачева, очень короткого, сравнительно слабо окрашенного в языковом отношении и играющего гораздо больше информационно-сюжетную роль, чем стилевую)[1]. Она написана без всякой претензии на архивную ученость и стилизацию. Читая ее, трудно заподозрить, что та же рука несколько раньше закончила исследование о тех же событиях. Лишь внимательно приглядевшись к «Истории пугачевского бунта», можно обнаружить ряд заимство-

---

[1] Разумеется, я не принимаю при этом в расчет такие вставки инородного материала, как счет, представленный Савельичем Пугачеву, имеющий явно комическую функцию (в «Дубровском» ему аналогичен перечень примет, читаемый исправником).

ваний, которые Пушкин произвел оттуда в пользу своей повести, причем каждый раз они очень своеобразно переработаны. Пушкин нарочно сгладил в «Капитанской дочке» все следы работы над документами. Повесть должна предстать как непосредственно пережитая и непосредственно говорящая чувству история простой жизни.

«Быстрота» повести Пушкина связана с тем, как он строит образ-характер. Коротко его особенность можно определить так: Пушкин показывает не переживание человека, а его поведение. Это должно быть правильно истолковано. Пушкин первый в русской прозе сделал ударение на характере, на типе. Его предшественники не задумывались над этой проблемой: у Карамзина есть только ситуации, а не характеры. Его современники занимались вопросами стиля, сюжета, исторического колорита, но образ оставался у большинства из них в пренебрежении (разумеется, это не может никак относиться к Гоголю; но «Арап Петра Великого» написал значительно раньше, чем «Миргород» и даже чем «Вечера»; Пушкин как художник-реалист предварил Гоголя и оказал на него известное влияние: «Станционный смотритель» и «Шинель», «Гробовщик» и «Невский проспект»; правда, он понимал реализм и образ несколько иначе, чем Гоголь). У Марлинского нет типов, как нет их у Карамзина. В лучшем случае, перед нами забавные гротесковые зарисовки, немного напоминающие беглые портреты гейневских «Путевых кар-

тин», в худшем — вешалки для стиля, скрепы сентенций и монологов или пружины не слишком искусного сюжета. Повесть Пушкина приобрела особый склад уже оттого, что там начали действовать люди с ясно обозначенной индивидуальностью, с характером. В «Арапе Петра Великого» скупыми, но резкими чертами набросан ряд типических персонажей, от карлицы боярина Ржевского, фактически заправляющей всем домом, до самого Петра. В «Иване Выжигине», который имел такой огромный успех у публики, мы находим одни условные маски, помещенные, правда, в достоточно реальную обстановку. Пушкин, однако, не только ввел характер в русскую повесть, но и сделал выявление характера ее основной задачей. Этим он указал ей путь на многие десятилетия. Место условно-дидактических фигур, олицетворяющих разные слабости, пороки и добродетели, чью сущность можно было вычитать из их имен, место многоречивого и чувствительного героя слезливой повести, расплывчатого и неясного в своем облике, место картинных персонажей «неистовой» литературы, живописно-уродливых или увлекательно-прекрасных, демонических и напыщенных, мстительных, благородных, преступных, дико хохочущих в припадке ярости и безумия — заняли люди, каких каждый мог встречать и видеть, с характером, не укладывающимся в сентенцию, с чертами многообразными и живыми. Пушкин показывает их в действии посредством ряда пос-

тупков. Молодой Гринев уезжает из родительского дому, обливаясь слезами. В симбирском трактире он встречается с вдвое его старшим офицером, напивается пьян и проигрывает сто рублей. На завтра он платит по проигрышу и делает твердое внушение протестующему Савельичу («Я твой господин, а ты мой слуга. Деньги мои. Я их проиграл, потому что мне так вздумалось»), по дороге мирится с ним, признавая свою вину, не слушает предупреждений ямщика и попадает в снежную бурю. На постоялом дворе он дарит своему спасителю заячий тулуп, не внемля жалобным причитаниям дядьки. Все эти действия, расположенные на очень коротком протяжении, быстро сменяющие друг друга, обрисовывают облик «недоросля из дворян», неопытного, желторотого, но уже пропитанного сословными взглядами среды, начиная от довольно условного понятия чести до сознания своего превосходства над слугами, — а, впрочем, человека доброго, простодушного и по-своему благородного. В дальнейшем намеченные черты будут развиты и углублены, все же характеристика сохранит свою динамическую и активную сущность. В этой быстроте действия, в этой диалектической последовательности поступков есть нечто от драмы. В «Капитанской дочке» с ее эпическим и мягким характером диалектика поведения еще не так явственна, как, например в «Пиковой даме». К тому же Гринев не только герой, но и рассказчик повести. Рассказчику труднее всего характеризовать самого се-

бя. Почти повсюду, даже у такого мастера, как Диккенс («Давид Копперфильд»), он — наименее определенная фигура. Нужен сказ, где характеризует само слово, для того, чтоб это было не так. В том, что Гринев явлен нам со всей живостью и четкостью типической фигуры — торжество действенного и быстрого пушкинского метода. Но Савельич, Миронов, капитанша, Пугачев, но Германн, графиня, Троекуров, станционный смотритель даны с еще большей четкостью рисунка, и пушкинский метод в них сказывается еще более резкими и определенными чертами. Всюду — та же действенность и быстрота. Человек представлен через свое поведение. Но это не следует понимать в том смысле, что Пушкин наблюдает человека со стороны, подобно ученому-рефлексологу, регистрируя его поступки и начисто отвлекаясь от психологии. Для писателя такой метод, строго говоря, невозможен. Известное приближение к нему мы находим в работах французских «натуралистов». Но Пушкин не является ни предтечей рефлексологии, ни духовным отцом французского натурализма. Мы уже видели, что он не рассматривает своих героев как объекты исследования, как любопытные живые механизмы. Он им открыто сочувствует, он иронизирует над ними, мягко подтрунивает, изредка даже негодует. Он не игнорирует их внутреннего мира (хотя, как и у всякого другого художника, немало лиц, особенно второстепенных, зарисовано им как бы со стороны). Но он дает лишь самую об-

щую психологическую мотивировку, уточняя и конкретизируя ее действием. Она у него не развернута, а только намечена. Гринев, делая выговор Савельичу, думает о том, что надо «переспорить упрямого старика», а то потом «трудно будет освободиться от его опеки». Он едет из Симбирска «с неспокойной совестью и с безмолвным раскаянием». Он «хочет помириться с Савельичем и не знает с чего начать». Вот и все, что говорится о его душевном состоянии. Нетрудно представить себе, как тот же самый мотив первого кутежа, первой серьезной грубости и раскаянья был бы разработан Толстым. Когда мимо Германна, притаившегося в темном кабинете, проходит Лиза, подымаясь к себе в комнату, где она ожидает увидеть его, в сердце Германна «отозвалось нечто похожее на угрызение совести и снова умолкло». Он идет на похороны графини, «чтобы испросить у нее прощения», ибо суеверен и боится, что мертвая старуха может «иметь вредное влияние на его жизнь». Вернувшись он пьет очень много вина «в надежде заглушить внутреннее волнение», но вино еще более горячит его воображение. Две неподвижные идеи не могут вместе существовать в нравственной природе, — и карты вытесняют из сознания Германна образ старухи. Психологический мотив дан в общем, тезисном виде: сказано, что Германн волнуется, испытывает угрызения совести, но как проявляется это волнение, какое сплетенье конкретных чувств, мыслей и ассоциаций образует то, что мы называем

общим и образным понятием «угрызений совести», об этом Пушкин не говорит. Насколько сложнее был бы психологический рисунок у Достоевского! Но суммарность мотивировки уравновешивается у Пушкина богатством и напряженностью действия. Дан только намек на душевное состояние Германна. Но мы видим Германна в спальне графини: он убеждает, он просит, он делается красноречив и патетичен, он становится нежен, настойчив, груб, он наводит на старуху пистолет, он сидит холодный, нахмуренный, усталый в горенке у Лизы и просто, ничего не прикрашивая, сознается в своих делах и намерениях. Германн раскрывается пред нами в действии и в реплике, как Отелло, как Макбет, как Ричард III, обольщающий Анну. Вся сцена очень выразительна и многообразна в своем драматизме и очень обща в своем психологическом анализе. «Пиковую даму» можно назвать психологической повестью без психологии. Между тем, последующая русская литература строится именно на разработке психологической мотивировки, все более и более сложной и тонкой. Это есть уже у Лермонтова. Это возрастает в степени у Тургенева и достигает своего высшего развития у Достоевского и Толстого. Мотивировка делается определительнее и богаче, психологический анализ приобретает самостоятельное значение, переставая быть простой ремаркой. У Пушкина мотивировка раскрывается в действии, у Толстого или Достоевского само действие раскрывается в мотивировке, полу-

чает в ней смысл не только житейский, но и художественный.

Было бы неверным считать, будто разница метода происходит от того, что Пушкин показывает людей волевых, а Толстой — рефлектирующих: действенный человек действует, а бездейственный — переживает и сомневается. Такое мнение упрощает и Пушкина, и Толстого: каждый из них гораздо разнообразнее в своем творчестве и вовсе не специализировался на каком-нибудь определенном сорте характеров. У обоих есть свои Гамлеты и свои Ричарды III. Николай Ростов нисколько не более сложная и рефлектирующая натура, чем Гринев. Ставрогин и Раскольников — люди столь же волевые, как Дубровский и Германн. Однако, какая разница между детальным анализом переживаний Николая и деловыми ремарками, поясняющими чувства, испытываемые Гриневым. Рядом со сложным, с вихревым сплетением мыслей, побуждений и чувств, на котором возникает и осознается каждый поступок Раскольникова, внутренняя работа сознанья у Германна кажется обозначенной скупым пунктиром. Эта скупость у Пушкина — общий принцип, не зависящий от особого характера «типажа». Но не надо и приписывать ей больше намеренности, чем она могла иметь по историческим условиям. Время Толстого и Достоевского еще не наступило. Оно только брезжило первыми проблесками где-нибудь у Стендаля. Пушкинский анализ скуп не оттого, что Пушкин сторонится «психологиз-

ма», а оттого, что литература еще не дошла до него. Психология, в том смысле, как ее разработали великие русские реалисты середины и конца прошлого века, только предстоит, только задана литературе. Пушкин доводит русскую литературу до новой, «обетованной» земли, но сам в эту землю не вступает. Он доходит до крайнего предела пути, до его конца, за которым начинается уже поворот на дорогу, приведшую к Толстому. Его «Пиковая дама» уже — полуоткрытая дверь в психологизм. От нее может быть только один шаг, и Лермонтов делает его.

Пушкин завоевывает русскую литературу для реализма. Лермонтов вносит в нее принцип интенсивной психологической разработки. Это — великие вехи не только для литературы русской, но и для мировой. Пушкин, Лермонтов, Толстой, Достоевский означает поступательное движение искусства в целом. Литература долгое время идет вперед своим русским отрядом. Тут не должно быть ложной скромности. Русский народ создал в искусстве две вещи, которыми он может по справедливости гордиться: великую литературу и великую музыку. Он создал широкий по формам реалистический и психологический роман, и это лучшее его достижение. В других областях словесного искусства он может быть превзойден: у нас нет Монтэня, Паскаля, Анатоля Франса. Но русский роман — явление непревзойденной мощи и огромной исторической важности. Не только в

силу своих художественных достоинств огромного социального звучания, но и потому, что означил новое слово в искусстве.

Беглость психологического анализа позволяет пушкинской повести быть сугубо действенной. В этом ее сила. Но и известная ограниченность. По сравнению с пушкинской повестью, выросший из нее русский психологический роман является исторически высшим типом. Не в смысле совершенства, а потому, что он обогатился новым качеством. У нас было принято одно время иронизировать над «психологизмом». Практика иных эпигонов, растленный характер, который психологический анализ принимал у подражателей Достоевского, давали для такой издевки некоторые основания (хотя и далеко не достаточные: ибо надо отличать метод от злоупотребления методом). На деле в психологическом анализе, разработанном русской литературой, пред нами огромная сила, великое достиженье, обогатившее искусство. Толстой и Достоевский показали, что психика человека не может быть определена только крупными чертами, ибо они суммарны, что его побуждения слагаются из огромного количества небольших величин, разнообразных и дробных составных мотивов. То, что мы грубо обозначаем, как «волненье», «раскаянье», «страх», «любовь» и т. д., есть только приблизительное выражение сложного процесса, только равнодействующая множества сил. Место «техники» схематического рисунка, означенного ред-

кими и правильными линиями, заступила густая и сложная сетчатая «техника» анализа. Самое понятие характера изменилось, став более подвижным, текучим, превратившись в величину, непрерывно складывающуюся на наших глазах. Даже те писатели, которые начисто отрицают «психологизм» и толстовский метод, не могут уйти от его влияния, не могут вернуться к тому, что было до Толстого. Это уже прочно завоевано литературой, как завоевано живописью знание законов перспективы. Можно на время отбросить их, можно применить перспективу обратную, расположить предметы в одной плоскости и т. д., но все эти эксперименты делаются на основе освоенного знания нормальной перспективы, так что оно входит необходимой частью даже в то, что видимо его отрицает. После Толстого нельзя уже просто писать о великодушии, трусости, храбрости, как о вещах само собой разумеющихся; их надо каждый раз открывать наново, как сочетание живых и изменчивых элементов.

Но не следует ли отсюда, что искусство художников, не знавших еще этого метода, позволяющего раскрыть действительность полнее и глубже, становится для нас пройденной ступенью, историческим этапом, в свое время нужным, но теперь потерявшим всякий непосредственный интерес? Нисколько. Гомер не знал психологического анализа в современном смысле, а мы, благодаря Толстому и другим, пользуемся им как природ-

ным даром. Было бы глупо выводить из этого заключение, будто мы превосходим Гомера или сравнялись с ним. Но у нас есть орудие, которого не имел Гомер. Оркестр Моцарта невелик и скромен. Оркестр Листа и Берлиоза гораздо звучнее, могущественнее, выразительнее. Но значит ли это, что Лист или Берлиоз больше Моцарта, выше его? Нет, Моцарт явил такую полноту внутреннего богатства и такое совершенство художественного выражения, которое никем не было превзойдено [1] и которое делает его творчество вечно живым и вечно действенным. Но это значит, что средства выразительности после Моцарта сильно обогатились. Искусство получило возможность создать новый образ совершенства на иной, более обильной и сложной основе. Но история искусства — не прикладная логика. От возможности до ее претворения в дело огромный путь.

То же, что о Моцарте, можно сказать и о Пушкине. Он остался непревзойденным в совершенстве своего творчества. Над гробом Тургенева Ренан сказал, что со времени Софокла в литературе не было ничего столь совершенного. Это в гораздо большей степени относится к Пушкину. Простота и ясность его реализма, четкость его образов, трезвость его взгляда, верность пропорций, соразмерность средств и цели несравненны.

[1] Разве только Бетховеном, да и то Бетховен могущественнее, титаничнее, но не более совершенен, чем Моцарт.

Моцарт умел достигать изумительных эффектов с помощью своего небольшого оркестра. Недостаток количества и звучности он как-то восполнял умелым использованием всех тембров и оттенков. Пушкинский способ психологического анализа несомненно примитивнее толстовского, как моцартовский оркестр примитивнее берлиозовского. Вернее, анализ имеется у него лишь в зачатке. Но психология героев Пушкина отнюдь не примитивна. Ибо недостаточность средств анализа он восполняет необыкновенным разнообразием диалектики действия, раскрывающего характер. Литературное развитие большей частью совершается так, что прогресс в одном направлении сопровождается потерей какого-нибудь другого ценного качества. Усложнение психологического анализа привело к тому, что действенность пушкинской повести ослабилась у его преемников. (Это, конечно, не причина отказываться от него.)

Не надо упускать из виду своеобразия пушкинского метода. Он состоит в отсутствии статических элементов. Не только психологическое описание развито лишь до степени ремарки, но до степени ремарки доведено и описание вещей. Это — преимущество, связанное, однако, с известными невыгодами. Бальзак, как и Пушкин, показывает человека через его деятельность, характер — посредством поступков. Но большая плотность материального окружения делает его образы весомее, создает для них более

глубокий фон. Жизненная обстановка, вещная среда воспроизведена так детально и густо, что сам человек кое-что заимствует от нее. Человек как бы раскрывается в вещах, как бы проэцируется на них. От вещей к человеку и от человека к вещам протягиваются связи. Вещи становятся координатами характера. Вещность служит Бальзаку какой-то заменой психологизма. Предметы и здания досказывают у него часто то, что не додумали и не дочувствовали люди. Вернее, человеческая мысль застывает в его вещах плотными сгустками. У Пушкина вещей гораздо меньше, обстановка только намечена, и потому его образ, при всей своей острой выразительности, несколько силуэтнее, графичнее, чем у Бальзака. Гершензон, который наговорил о Пушкине множество пустяков, обратил его мудрость в свалочное место для истрепанных истин символизма, изобрел противоестественный метод «медленного чтения» да еще теорию, согласно которой пушкинские произведения представляют собой загадочные картинки, и сам посильно трудился над их расшифровкой (доказательством чего служат удивительно безвкусные, неумелые и произвольные толкования «Метели», «Станционного смотрителя», «Домика в Коломне»), Гершензон, умевший, когда хотел и не мудрствовал лукаво, очень верно, очень тонко понимать и комментировать Пушкина, отметил его графичность в своей статье о «Пиковой даме», одной из лучших работ, посвященных пушкинской прозе. «По-

весть Пушкина, — пишет он — в отличие от нашей современной повести, не картина, а рисунок пером... Искусство воспроизводить полноту жизни, передавать воздух и глубину картины было достигнуто позднее. Нужен был гений Гоголя и вся черная работа «физиологической» беллетристики сороковых и пятидесятых годов, чтобы дать эту сочность».

Это правильно и хорошо сказано, но то, что говорит Гершензон, относится не столько к пушкинскому методу построения характера, сколько к способу воссоздания жизненной обстановки, что хотя и связано между собой, но косвенно и отнюдь не постоянно. У зрелого Достоевского с его глубиной и перспективностью психологического изображения мы этой материальной и вещной полноты не найдем, что не мешает его романам быть «картинами» в гершензоновском смысле. Но и «графичность» Пушкина не так безусловна, как это представлялось Гершензону.

Наряду с основной для Пушкина манерой, «графической», строгой и максимально-сдержанной, внутри нее, подчиняясь ее закону, но вынашивая в себе уже какое-то новое будущее, начала намечаться в последние годы его жизни и другая манера, более мягкая и живописная. Она проглядывает в «Капитанской дочке», в начатой повести о Марии Шонинг, в набросках «Русского Пелама». В «Капитанской дочке» это — более широкое развертывание характера и среды, мягкость юмора, теплота колорита. В «Марии

Шонинг» и «Русском Пеламе» это — тонкость психологического рисунка, непосредственность переживания, идущего неожиданным и своеобразным ходом, кажущаяся парадоксальность, с какой выражается чувство. Пелымов вспоминает впечатления детства: «Нянька приносит меня в большую комнату, слабо освещенную. На постели, под зелеными занавесками, лежит женщина, вся в белом. Отец мой берет меня на руки. Она целует меня и плачет. Отец мой рыдает громко. Я пугаюсь и кричу. Няня меня выносит, говоря: «Миша хочет бай, бай». Помню также большую суматоху, множество гостей: люди бегают из комнаты в комнату. Солнце светит во все окошки, и мне очень весело. Монах с золотым крестом на груди благословляет меня; в двери выносят длинный красный гроб. Вот все, что похороны матери оставили у меня в сознании». Это очень естественно — ребенок не понимает происходящего, — но вместе с тем построено на странности, на противоречии детского восприятия «нормальному», взрослому. Этот мотив повторится потом в литературе неоднократно, — и самый мотив, и окраска необыкновенно яркого впечатления заставляют вспомнить Толстого «Детства» и «Семейного счастья».

У семнадцатилетней Марии Шонинг умер отец. Она осталась совсем одинокой. «Я пошла за гробом удивительно легко. В церкви, мне казалось, было чрезвычайно светло, и все кругом меня шаталось. Я не плакала. Мне

было душно, и мне все хотелось смеяться». Эти все подробности как будто не адекватные событию и чувству. У человека, пораженного несчастьем, застревают в сознании такие впечатления, как то, что церковь кажется очень светлой. Ему удивительно легко ходить. Ему хочется смеяться. Это «неправильно», но в этой «неправильности» реакции большая психологическая правда. Всякая непосредственная реакция «неправильна», то есть не соответствует шаблону, который составился из тысячи разнородных душевных откликов, приведенных к безличности среднего арифметического, из условных представлений о должном. Пред нами не горе, а смертельное потрясение. «Его снесли на кладбище, что за церковью св. Якова, и при мне опустили в могилу. Мне вдруг захотелось тогда ее разрыть, потому что я с ним не совсем простилась. Но многие еще гуляли по кладбищу, и я боялась, чтоб фрау Ротберх не сказала опять: какая комедиантка!» Такие подробности нельзя выдумать, нельзя произвольно всочинить в персонаж. «Неправильность» рисунка раскрывается как внутренняя закономерность. Марии нанесен сильнейший удар, то, что называется психической травмой. Она сдерживает себя волевым усилием, из последних запасов энергии, чтобы фрау Ротберх не имела повода шипеть о ее «притворстве». Ее поведение и ее переживание — равнодействующая между потрясенностью, такой сильной, что нормальная реакция извращена, и напряженным усилием сдержаться.

И если, читая о детстве Пелымова, мы должны были вспомнить Толстого, то здесь, в простоте и трагичности интонаций, в самой теме, «мучительной» и жестокой, в этой истории двух бедных женщин, доведенных до последней степени отчаяния и душевного мрака, слышится уже как бы предчувствие Достоевского, особенно раннего Достоевского «Неточки Незвановой» и «Униженных и оскорбленных». Доведя в «Пиковой даме» свою манеру до предельной степени выразительности, Пушкин словно бы стал искать других путей, и последние два года его прозаической работы напоминают широко разбросанную по всем направлениям разведку. Тут и обширный нравоописательный и скрыто-полемический роман «Русский Пелам»), тут и образец экспериментально-психологической повести («Мария Шонинг»), тут и повседневно-реалистическая бытопись, примененная к историческому сюжету («Капитанская дочка»). Далеко не все доведено до конца — не много, должно быть, найдется писателей, у которых осталось бы столько неосуществленных замыслов, как у Пушкина, — иное только намечено или стало известным читающей публике несколько десятилетий спустя, когда литература силой собственного развития успела уже дойти до того, что предугадывал Пушкин, так что не все угаданное им могло оказать своевременное действие. Но каждое из намеченных направлений было выбрано Пушкиным правильно, получило санкцию истории, стало

какой-нибудь из магистральных дорог литературы. Я сказал выше, что «Пиковая дама» подошла вплотную к порогу психологического романа, но что, приоткрыв дверь в будущее, Пушкин так и не переступил порога. Это правильно по отношению к «Пиковой даме», но не совсем правильно по отношению к Пушкину. «Марией Шонинг» он уже вошел в эту область будущего. В ней уже предвосхищение психологического метода, составившего силу русского романа. Нова сама манера освещать душевную жизнь контрастным рембрандтовским светом.

17

Пушкина отличает не только метод построения образа (через поведение, а не через переживание), но и понимание образа, и, соответственно этому, преобладающий характер, который тот у него получает.

В статье о Лобанове он пишет: «Прежние романисты представляли человеческую природу в какой-то жеманной напыщенности; награда добродетели и наказание порока были непременным условием всякого их вымысла; нынешние, напротив, любят выставлять порок всегда и везде торжествующим и в сердце человеческом обретают только две струны: эгоизм и тщеславие. Такой поверхностный взгляд на природу человеческую отличает, конечно, мелкомыслие и вскоре будет так же смешон и приторен, как чопорность и торжественность романов Арно и г-жи Котен». Речь идет о современной Пуш-

кину французской литературе, которую он упрекает в том, что она «нравственное безобразие» сделала целью искусства, и метит, повидимому, больше всего в Бальзака (так можно заключить и из характера упреков, и из того, что имя Бальзака упоминается у него в той же связи, несколькими строками ниже). Пушкин несправедлив к Бальзаку, да и ко всей «неистовой» литературе тридцатых годов, и оказался плохим пророком: образам Бальзака и Гюго была суждена длительная жизнь; они не показались смешными не только скорому суду современников, но и потомству, которому подлежит окончательный приговор. (Впрочем, бывают ли литературные приговоры окончательными? В искусстве право апелляции неограниченно). Но, безотносительно к полемической окраске и непосредственному поводу, мнение, высказанное Пушкиным, является одним из его заветных и задушевнейших. Оно многократно встречается у него в письмах, набросках, статьях, варьируя в форме выражения, но оставаясь неизменным по существу. Особенно часто развивает он его, говоря о драме (что естественно, ибо проблема характера там так самоочевидно центральна и настоятельна, что все споры должны в большой степени вращаться вокруг нее). Он пишет о вольном и широком изображении характера у Шекспира, противопоставляя его односторонности Байрона или Мольера: «Люди, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока, но

существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков; обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразные и многосторонние характеры. У Мольера скупой скуп — и только; у Шекспира Шайлок скуп, сметлив, мстителен, чадолюбив, остроумен» и т. д. Таким образом, пушкинское понимание характера очень определенно и составляет один из краеугольных камней его поэтики. Человек — существо сложное, обладающее разнородными, часто противоречивыми страстями и свойствами, движимое многообразным сплетением мотивов. Пушкин одинаково выступает и против нравоучительных писателей XVIII века, и против недоверчивых аналитиков XIX, видя в них проявление все той же односторонности. Он не стремится упростить характер и поведение человека, чтобы яснее представить действие какой-нибудь одной страсти или какую-либо преобладающую черту. В этом может быть причина его нерасположения к французской классической трагедии. Но его еще сильнее отталкивала от себя установка романтиков на живописный и титанический характер, на причудливое, колоссальное, злодейское, эта эффектная и вычурная эстетика, чью неестественность он осмеял в статьях о Гюго и Виньи. Пушкин так же не верит в абсолютного злодея, как впоследствии Толстой: и это недоверие, это убеждение, что человек — ни дьявол, ни ангел, ни черен, ни бел, а что черное и белое смешано в нем в разных пропорциях и краска никогда не дана

в чистом виде, сделается принципом всей русской литературы, особенно ярко выразившись у автора «Войны и мира». Пушкину чужд и лабораторный метод, разлагающий цельный образ на отдельные влечения и страсти, чтобы, расщепив, придать им самостоятельность, и метод театральный, раскрашивающий человека в злодея или в святого. Пушкину кажется одинаково ошибающимся и энтузиаст, видящий в человеке одно доброе, и скептик, не желающий поверить искренности какого-либо благородного побуждения. Он почти в равной мере противостоит классикам, романтикам и аналитикам французской реалистической школы. В нем возникает реализм нового качества.

Ибо в высказываниях его и на этот раз — не отвлеченная теория, а руководство к действию. Он пишет так, как советует писать (правило, которому следуют далеко не всегда). При всей быстроте его повестей, персонажи их редко являются беглыми зарисовками, в которых была бы схвачена только одна какая-нибудь характерная черта: пред нами почти неизменно многосторонние характеры, развернутые более или менее широко, но так, что в них всегда есть способное к дальнейшему развитию ядро (то есть даже в слабо раскрытом образе заложена возможность широкого обобщения). Гринев — простодушен, наблюдателен, храбр, честен, несколько ординарен. Троекуров — деспотичен, взбалмошен, некультурен, смел, обладает умом ограниченным, но не без заметной при-

меси здравого смысла и остроумия, хлебосол, чревоугодник, сладострастник, по своему любящий, хотя и дурной, отец (выражаясь на языке образов позднейшей литературы, помесь старика Карамазова со стариком Болконским).

Германн — наиболее однородная, целеустремленная фигура пушкинской прозы, персонаж, в изображении которого можно было бы ожидать одноцветной психологической живописи — расчетлив и мечтателен, рассудителен и страстен, обладает сильной волей и пламенным воображением. Мы не найдем у Пушкина героя, рисованного сплошь белым или сплошь черным. Единственным исключением может показаться Швабрин (как в стихотворной поэзии Мазепа). И действительно Пушкин его насильственно очернил. Известна история колебаний его замысла. Швабрин вырос из реального прототипа, Шванвича, офицера, перешедшего на сторону Пугачева. Он должен был быть первоначально героем «Капитанской дочки». Лишь впоследствии Шванвич расщепляется на Швабрина и Гринева, причем первый постепенно выцветает в пользу последнего и наконец вытесняется в разряд «злодеев». Но и этот «злодей», насколько он по существу сложен! Это — натура сильная, с резким, насмешливым умом, с интенсивными страстями (сочетание страстности и расчета напоминает Германна). Это — продолжение той же линии, которая дала Сильвио «Выстрела» и героя «Пиковой дамы». Швабрина отличает от них черта

неблагородства, душевной низости, чуждая первым двум. Пушкин трактовал Швабрина как изменника, как предателя, и придал ему соответственные свойства. Но он не скрыл его духовного родства с Сильвио и Германном и его известного превосходства над Гриневым.

Я остановился главным образом на фигурах отрицательно-волевых или «демонических», ибо здесь лигче всего могли бы сказаться односторонность и гиперболизм изображения. Но Пушкин считался по преимуществу художником «положительных» образов (в чем видели его отличие от Гоголя). Мнение такое представляется сперва очень основательным. Оно совпадает с непосредственным впечатлением, получаемым от его прозы. Когда читаешь Гоголя или Бальзака, видишь мир разнообразный и деятельный, но озаренный резким и тяжелым светом. Когда читаешь Пушкина, мир кажется яснее, люди душевнее и проще. Между тем, положительных героев, за исключением Татьяны (чей образ варьируется и в прозе), у Пушкина нет. Те, кого здесь называли положительными героями, — обыкновенные, средние люди, с обычными недостатками, иногда довольные своей судьбой, чаще несчастные, или люди, хотя и несколько выше среды, но болеющие всеми ее болезнями. «Герой» ли станционный смотритель? Дубровский? Савельич? Арап Ибрагим? «Героиня» ли та несчастная девушка, которую хотят за него насильно выдать замуж? Если они могли восприниматься как

положительные образы, то не столько в силу своего содержания, сколько в силу метода изображения. От «отрицательного» героя их отделяет расстояние, быть может, не большее, чем от «положительного». У другого писателя те же образы воспринимались бы совсем иначе. Нужен иногда очень небольшой поворот ситуации, чтобы они оказались в комическом или жалком свете. Пушкин, как трезвый художник, знает это; он ничего не утаивает от читателя. Он не создает идиллии, по неизбежности лживой среди реальной жестокости жизни, — да и что идиллического в «Станционном смотрителе», «Пиковой даме», «Дубровском»? Даже «Барышня-крестьянка», самая условная по сюжету, самая легкая и благополучная из повестей Пушкина, так пропитана иронией, так трезва в оценке людей, что не может быть воспринята как прикрашивание действительности: игрушечность фабулы с избытком покрывается реализмом выполнения. Пушкин видит «изнанку» героя так же хорошо, как и его показное лицо. Но он не хочет демонстрировать только изнанку или только лицевую сторону. Он дает образ в его органической целостности. Его Гриневы не потому кажутся «положительными» героями, что они так уж хороши или что автор не видит их ограниченности и создает из них свой художественно-нравственный идеал, — почти все, что мы сейчас можем сказать в осуждение Гриневых, Пушкин знал не хуже нашего: ведь это тот же автор, который так блестяще про-

комментировал своего Ленского. Но они потому не коробят, а нравятся, что Пушкин показал все разнообразие их мотивировок, игру их душевных сил (через поступки), взглянул на них глазами понимающего и сочувственного художника, постарался на минуту перевоплотиться в них, усвоить на минуту их угол зрения, окружил их атмосферой мягкой иронии и юмора. Это прообраз толстовского отношения к Николаям Ростовым (правда, там, в силу необходимости, исчезла одна полоса спектра: ирония). Но перевоплощение у Пушкина не может быть таким полным (как у Толстого) вследствие его метода, в котором художник наблюдающий дает все же себя чувствовать больше, чем художник вживающийся. Создается известное противоречие между пониманием характера и способом его изображения. Пушкину, по крайней мере, как автору «Капитанской дочки», уже недостает психологического метода.

Пушкинский образ, как и образ у Толстого, требует дистанции для додумывания. Для того чтобы его оценить, надо немного отойти от него. Не потому, что он недостаточно раскрыт, а потому, что он явлен нам слишком интимно, слишком близко. В нем есть все, что должно его определить. Но мы долго смотрели его глазами и надо посмотреть собственными. И тогда пред нами раскрывается вся трезвость, вся объективная правдивость пушкинской живописи. И тогда мы увидим в Гриневе не только доброго малого, но и помещика, но и кре-

постника, но и офицера, разделяющего предубеждения своей среды. В отличие от персонажей Толстого, пушкинские не всегда нуждаются в этой оглядке со стороны[1]. Германн не требует дистанции. Его создал художник-наблюдатель и художник-сердцевед. Это в гораздо большей степени создание душевной проницательности, чем вчувствования. Дистанция нужна для образов более интимного ряда. Но необходимость в ней никак не может считаться недостатком. Интимность не смазывает контуров характера. Наоборот. Сила образа — в его закономерности. Мы тогда «верим» ему, когда постигаем в нем свободное действие какого-то внутреннего закона. Только те поступки убеждают нас, которые представляются самоочевидными в своей необходимости. Следя за персонажем изнутри, глядя на окружающее его глазами (хотя бы это было только временно и условно), мы постигаем его внутренний закон наиболее убедительным образом, мы видим отчетливо, что он не мог быть иным и должен был поступать так, как поступил. И в то же время сами поступки и мотивы дают нам возможность определить объективную значимость и социальную ценность образа. Мы попеременно становимся то на «внутреннюю», то на «внешнюю» точку зрения, то отожествляемся на минуту с образом, чтобы взглянуть на мир из его душевного окна, то

[1] Хотя и у Толстого есть свои Берги и свои княгини Друбецкие, показанные явно со стороны, в косвенном и недобром свете.

наблюдаем за ним со стороны. И это не только не ослабляет образа, но дает ему такую жизненную непреложность, какой он без этого не имел бы.

Но хотя Германн и показан иначе, чем Гринев, хотя интимный способ изображения применяется Пушкиным и не ко всякому персонажу, но художественное сочувствие — хотя бы в некоторой степени — почти непременное условие для того, чтобы он мог создать образ. Бреттер ли это Сильвио, или разбойник Кирджали, или бедная воспитанница графини, обязанная безропотно сносить капризы и попреки, Петр ли Первый, Пугачев, Мария Шонинг, — всюду Пушкин находит что-то такое, что может увлечь его инстинкт поэта или отзывчивость его души. Всюду мы видим широкое сочувствие жизни, даже тогда, когда она втоптана в грязь: это почва, из которой растет его творчество. Бальзак показывает личность морально-опустошенную капиталистическим обществом, душу, в которой выжжено почти все благородное и человеческое, страшный аппарат для достижения карьеры и богатства, движимый честолюбием и жадностью. Когда такие люди собираются в светском салоне Парижа или в гостиной богатой провинциальной невесты, то пред нами сборище тигров и гиен, причесанных и корректных, зорко караулящих друг друга и готовых каждую минуту бросится на добычу или загрызть, того, кто стоит на пути к ней. Конечно, Бальзак знает и других героев: но это либо люди, подавленные обществом, ма-

ниаки и безумные, жертвы хищников, либо серафические образы добродетели. Бальзак хвалился количеством своих добродетельных персонажей. И действительно, вряд ли мы у кого-либо другого найдем такое обилие — и такую бледность — их. Но все они вместе не перевесят одного Растиньяка, одного старика Гранде или одного Вотрена. Подлинными его героями остаются кондотьер, приобретатель, скряга. У него нередко чувствуется увлечение умом, настойчивостью, волевой силой своих персонажей, но иногда им водит и отвращенье (правда, у Бальзака нет той брезгливости, которая была у Флобера: он слишком для этого здоровый и полнокровный человек). Пушкин был неправ, когда упрекал его в односторонности. Бальзак показывал общество, в котором он жил, и показывал в лице самых его характерных представителей. Не он придумал Растиньяка и историю его постепенного опустошения. Растиньяк был придуман жизнью, и, гениальный жизневед, Бальзак сумел уловить этот образ эпохи и воссоздать его со всей силой и резкостью. В пушкинских упреках сказалась отсталость России. Если бы Пушкин жил в эпоху приваловских миллионов, то и он вынужден был бы изображать рыцарей наживы. Но здесь есть и разница метода и отбора. Ведь и Пушкин жил в очень злом, затхлом классовом обществе. Недаром же писал он: «Чорт догадал меня родиться в России с душою и талантом». Человек мыслящий и независимый не мог не задыхаться в огромной тюрь-

ме николаевской вотчины. Но это была духота строя на три четверти феодального, отсталого, бюрократически-полицейского. Личность испытывала сильнейший гнет со стороны государства и давление заржавленного общественного механизма. Но лихорадочность буржуазной «борьбы за существование», стремительность вечной гонки, свалка из-за места под солнцем, взаимопожирание и трупоедство не были еще там так знакомы, как в странах Запада. Впрочем, образ гибкого, непреклонного завоевателя общества, завоевателя «фортуны», осознавался уже и там. Пушкинский Растиньяк называется Германном. У него профиль Наполеона и душа, обещающая будущего Раскольникова. И хотя у него все качества буржуазного кондотьера: терпеливая настойчивость, бережливость, страстное желание разбогатеть и такой же страстный жизненный азарт, но это уже не Растиньяк. Это — начало совсем другой, русской, линии (как от Бальзака идет широкий путь во французской литературе). Это уже фигура трагическая и страдающая. Бальзак показывает великое разнообразие, но и великое уродство жизни, ее историческую патологию. Он отбирает таких героев, которые явили бы эту уродливую эпоху и уродливый строй в самых ярких и самых типичных образцах. Не он был односторонен. История делала Гранде и Растиньяков односторонними, как придонный образ жизни сделал ассиметрическим тело камбалы и перевел ее глаза на одну сторону. Пушкин

выбирал человека, в котором еще бьют родники непосредственной внутренней жизни, чья природа еще не изуродована до неузнаваемости, в ком жива неискаженная сила чувства. Он старался отыскать в человеке человеческое, чего не сумел вытравить до конца звериный закон классового общества. Бесполезно спорить, кто из них выше. Нужен Бальзак и нужен Пушкин. Но каждый по-своему. Бальзак дал несравненную эпопею буржуазного общества. Если б забыта была история, если б исчезли все документы, то «Человеческой комедии» было бы достаточно, чтобы будущие поколения восстановили всю пеструю и страшную картину того времени. Такой социальной эпопеи Пушкин-прозаик нам не оставил. Как история в образах, как запечатлённая эпоха Бальзак дает больше. Значение Пушкина, его «прелесть» иные. У него не было того колоссального жизневедения, которым отличался французский «доктор социальных наук». Но он хорошо знал действительность — и на собственном опыте вечного странника, исколесившего Россию, и в силу своей несравненной проницательности. Это — художник ясного ума и сочувственного понимания жизни. Его люди не хуже, и не лучше, чем на самом деле. Они как раз такие же. И то, что он, отбирая своих героев, останавливает внимание на человеке, не окончательно искалеченном общественной патологией, то, что его влечет «норма», простота, непосредственность, придает всему особый смысл. Герои Бальзака ярки,

но они отразили в себе социальное уродство, и по мере того, как оно отходит и будет отходить в прошлое, по мере того, как люди станут забывать звериный закон капиталистического общества, Растиньяки и Гранде будут делаться для них все более далекими. Конечно, искусство великая сила, умеющая делать понятным и исчезнувшее: мы сочувствуем горестям и уловкам Одиссея, мы постигаем даже фантастические и жестокие химеры Данте, дошедшие до нас как бы из другого мира, и мы долго еще будем со стесненным от волненья сердцем следить за жизненными превратностями бальзаковских героев. Но образы Пушкина для нас живее и понятнее. В них есть то, что близко нам, чувства, которые сохранятся для будущего и раскроются в нем. Сквозь ограниченность классового облика в них проступают черты более широкие и благородные. Его помещики — не только помещики. В его бунтарях и разбойниках живет неукротимая воля к свободе, которая всегда будет сродни человеку. Простой и героический образ Татьяны[1], оста-

[1] Может возникнуть вопрос, насколько закономерно такое определение татьянинского образа. Конечно, на наш взгляд не очень много героизма в том, чтобы выйти замуж за нелюбимого человека и остаться ему верной, пожертвовав своим счастьем. Но дело не в самом поступке. Одно и то же действие может означать и пассивную вялость натуры, и высокое самоотвержение, в зависимости от обстоятельств и побудительных мотивов. Героизм Татьяны нельзя измерять современной меркой. Форма, в которой он проявляется, обусловлена исто-

вивший такой глубокий след в литературе, до сих пор сохраняет свою обаятельность. В героях Бальзака эгоистически-классовое выражено с величайшей силой, но зато оно большей частью исчерпывает человека. Романы Бальзака можно сравнить со «Страшным судом» Микель-Анджело, где бесчисленные тела судорожно переплетаются, стараются выкарабкаться наверх и увлекают друг друга в бездну. Их сильная мускулатура вытянута в невыносимом и чудовищном напряжении. Кричат не рты, кричит само мясо. Гейне говорил о Рубенсе, что к ногам его гения привешен огромный голландский сыр. В Бальзаке Микель-Анджело сроссся с художником фламандской школы. «Страшный суд» соединен с будничным интерьером, фреска — с миниатюрой. Это — органическое соединение: страшный суд, совершаемый в тесно заставленной мебелью буржуазной квартире. Эпоха заслужила его, и другого страшного суда здесь быть не может.

Я не знаю, с каким художником можно сравнить Пушкина. Трудно найти соответст-

---

рической и общественной средой. В наши дни и Татьяна действовала бы иначе. Если пожелать найти современное соответствие ее типу, то оно дано в Анетте из «Очарованной души» Ромэн Роллана. Тут та же неумолимая честность натуры и способность жертвовать собой ради другого, ради нравственного принципа, которые дают нам право говорить об образе Татьяны как об образе героическом, и тот же богатый душевный фон и большая внутренняя простота, которые делают оба эти характера такими привлекательными.

вне этой простоте, этой стройности замысла, этой логике, соединенной с величайшей естественностью. Мир и у него противоречив и драматичен. Это — не елисейски-блаженная живопись, заклинающая бури гармонией спокойных форм и светлых красок. Пушкин знает жестокость жизни, знает, что она скорее тема для трагедии, чем для идиллии. Но в его мире есть какая-то милая повседневность, какой-то теплый оттенок, сразу делающий его интимно-близким. Жизнь у него улыбается пусть порой страшной, но обаятельной улыбкой. Сходит с ума Германн, жертва судьбы ли, подмигнувшей ему глазом графини — Пиковой дамы, обстоятельств ли или собственного демона, растиньяковского демона эпохи (русский Растиньяк пока что несчастлив), уходит, не отомстив и не вырвав Машу из рук старика-князя, потерявший имя, любовь и свой угол Дубровский; спивается и гибнет бедный смотритель станции, и Пугачев кивает с плахи на прощание Гриневу. Но светит солнце. Но дрожит на земле подвижная тень листьев. Но люди умеют бескорыстно любит и жертвовать собой. В них есть душевность, простота, великодушие. У них есть вера в жизнь. И этой верой заражает нас и Пушкин.

18

Типы Пушкина «гнездны». Два «гнезда» мы уже рассмотрели выше. Это — «гнездо» Татьяны и «гнездо» Онегина. В татьянинском

находится большая часть героинь пушкинской прозы, его провинциальные и самобытные Маши: из «Романа в письмах», наиболее близкая к Татьяне, из «Дубровского», очерченная бледнее прочих, из «Мятели». Сюда надо отнести и Лизу из «Барышни-крестьянки». Маша «Капитанской дочки», при некоторых чертах сходства, принадлежит уже к другой группе. Основа татьянинского образа — «уездная», усадебная барышня, выросшая среди нянюшек и яблоневых садов, воспитанная на романах и выработавшая в себе, в стороне от нивелирующего влияния света, сильную и оригинальную индивидуальность. Именно эта основа образа повторяется в его многочисленных вариациях, составляя как бы неизменное их ядро. Маша «Капитанской дочки» — бедная дворяночка, далекая от культуры даже в ее уездном преломлении, «трусиха», с добрым и благородным характером, но с индивидуальностью, обозначенной не сильными, не выразительными чертами. Татьяну напрасно ставили в один ряд с Белкиными и Гриневыми. Силой своего интеллекта она подстать Онегину, силой личности — выше. Маша Миронова подстать Гриневу. Конечно, высота татьянинского образа снижается в пушкинской прозе, но все же и там в нем сохраняются черты необыденности, сильного своеобразия натуры. Капитанская дочка — доброе воплощение среднего типа.

Известную параллель «гнездному» татьянинскому типу образует группа родственных

друг другу персонажей: Полина («Рославлев»), Лиза («Роман в письмах»), отчасти Вольская («Гости съезжались на дачу»). Как и там, в основе образа — сила и своеобразие натуры, деятельное чтение, образовывающее характер, некоторое одиночество, как следствие внутренней оригинальности. Но это уже не «уездные барышни», общественно-психологическая особенность которых живо чувствовалась Пушкиным. Это — воспитанницы петербургского большого «света» (разница огромная в глазах Пушкина), далекие от простосердечной мечтательности Татьяны или Машеньки. В них нет того обаяния непосредственности и душевной глубины, которое отличает Татьяну. Их оригинальность суше. Их облик трезвее, в них меньше полутонов и меньше поэзии. Но энергия и сила личности, прямота и гордость, черты героизма, свойственные Татьяне и ослабленные в продолжательницах ее типа, здесь выведены из глубины на поверхность, обозначены решительнее и резче. Полина умна, восторженна и настойчива. Она мечтает о роли мадам де-Сталь или княгини Дашковой. Она несколько шумлива сравнительно с Татьяной и склонна к патетической декламации. Впрочем, рисовки здесь нет, а скорее дух эпохи. Это — первая феминистка в русской литературе, стремящаяся к общественной деятельности, к подвигам, отстаивающая права женщины на участие в политической жизни страны. («Или ты полагаешь, что мы рождены для того только, чтобы нас на бале

вертели в экосезах, а дома заставляли вышивать на канве собачек? Нет! Я знаю, какое влияние женщина может иметь на мнение общественное»). Патриотизм оттесняет в ней личные чувства на задний план, да они у ней и не особенно сильны. Лиза скромнее и менее заметна. Вся ее внутренняя жизнь совершается в сфере интимно-любовной, обычной сфере романа. Но в ней та же гордость, независимость, решительность характера. Интересно, что обоим героиням Пушкин вкладывает в уста собственные свои мысли: Полине — о мадам де-Сталь, Лизе — о старом родовитом дворянстве и о новой знати. Бытовое соотношение между образами «гнезда» Татьяны и «гнезда» Полины дано в том, что Лиза несколько свысока характеризует Машеньку, и в вопросе, который ей задает подруга: «Уж не сделалась ли ты уездной героиней?»

Несколько особо стоит Вольская, «беззаконная комета в кругу расчисленном светил» светского общества. Как я уже замечал выше, она интересна тем, что в ней можно видеть литературный прообраз Анны Карениной, данный, правда, только в намеке. Она откровенно пренебрегает условными приличиями своего круга, забывая или, вернее, сознательно не желая помнить правило, что «свет не карает заблуждений, но тайны требует для них». Свою склонность к Минскому она показывает очень явно, очень неосторожно, и над ней уже сгущаются тучи светского злословия, осуждения, а в будущем, может

быть, и остракизма, подобного тому, какому была подвергнута героиня Толстого. Возникает не легкомысленная связь, на которую хладнокровно рассчитывает Минский, а страсть грозная, «вертеровская», «отчаянная», как негодующе выражается мать Вронского об Анне, — и грозовое будущее этой неблагополучной страсти сквозит в авторской ремарке, которой заканчивается отрывок: «Вероятно, если б он мог вообразить бури, его ожидающие, то отказался бы от своего торжества, ибо светский человек легко жертвует своими наслаждениями и даже тщеславием лени и благоприличию». Но Вольскую отличает от Анны Карениной то, что она намеренно игнорирует общество, идет наперекор его законам из протеста против клеветы, которой она была подвергнута без повода и основания: «Вольская, в слезах негодования, решилась возмутиться против власти несправедливого света. Случай скоро представился». Таким образом, роман с Минским возникает на уже подготовленной почве, из возмущения тираннией среды. Когда Анна обнаруживает свою любовь к Вронскому, когда она рвет с мнением света, то это происходит не из протеста, а как непосредственная реакция, как следствие естественной честности натуры, не умеющей делить свое чувство и не желающей его скрывать. Вольская тоже — натура непосредственная, но, как родная сестра Полины, она превращает свою любовь в дело принципа, в борьбу за свою свободу, в акт протеста. (Между про-

чим, тема «Анны Карениной» затрагивается Пушкиным еще и в другом отрывке — «На углу маленькой площади», написанном приблизительно в то же время. Светская женщина объявляет мужу, что любит другого, и оставляет его дом. Любовник в отчаяньи, ибо надеялся, как и Минский, на легкую связь без последствий, но притворяется благодарным. Начинается тяжелая жизнь, основанная на притворстве одной стороны и беспомощном одиночестве другой. Володский (любовник) тяготится связью, скучает, груб и невнимателен к своей подруге (ее зовут Зинаида, как и Вольскую). Она выброшена из общества — «Я так давно не выезжала, что совсем раззнакомилась с вашим высшим обществом», — сознает себя покинутой. Отрывок можно рассматривать, как своего рода развитие ситуации, намеченной в наброске «Гости съезжались на дачу»: судьба, ожидающая Вольскую, если б она решилась на разрыв с мужем и светской средой. Некоторые черты здесь ближе напоминают «Анну Каренину»,—например, отвращение к мужу, испытываемое Зинаидой, «сродное одним женщинам и понятное только им»: вспомним уши Каренина, которые так раздражают Анну. Да и вся ситуация родственна. Но образ Зинаиды намечен гораздо эскизнее и бледнее, чем образ Вольской).

К «гнезду» Онегина можно отнести, помимо Владимира из «Романа в письмах» и Алексея Берестова, о которых мы говорили раньше, Минского, Володского, пожалуй,

также и Чарского «Египетских ночей», хотя в его образ Пушкин внес много автобиографических черт. Основное зерно Онегинского типа: светский молодой человек, эгоист и скептик, с неложными внутренними силами, с умом насмешливым и трезвым, глядящий на окружающую среду свысока и презрительно, но безропотно подчиняющийся всем ее требованиям. В своем высшем выражении (сам Онегин) это — неприятие и непризнание убожества жизни, это — человек, смертельно тоскующий среди уродливых масок «образованного» общества, это — личность, чувствующая свое превосходство, но никак не умеющая реализовать его и осужденная на бесплодные скитанья и бесцельные поступки. В своем низшем выражении (Минский, Володский) — скучающий и равнодушный житель светских гостиных, раб ежедневных привычек, умный и высокомерно-разочарованный, ценящий превыше всего лень, спокойствие и верность приличиям. Мы уже видели, что в прозе Пушкина образ Онегина подвергается постепенному выцветанию. Черты превосходства постепенно линяют, пока наконец в Володском или Берестове этот сложный тип не доходит до заурядности или до самоотрицания.

Онегин и Татьяна — два основные образа пушкинского творчества, постоянно возвращающиеся вновь и вновь. Оба они очень близки поэту, живо интересуют его; он беспрестанно обдумывает их судьбу и значение. Но образ Татьяны героический. По отноше-

нию же к Онегину у Пушкина остается какая-то настороженность, порой насмешливая. Онегину Пушкин дал какую-то часть своего существа. Тем не менее это образ не-автобиографический. Татьяне он сумел дать гораздо меньше личного, и хотя ее образ тоже вполне объективен, но он воплощает в себе многое из того, что было дорого Пушкину. Онегин — натура эгоистическая, лишенная веры (то есть внутреннего принципа), и это отталкивало Пушкина, хотя он хорошо понимал причину и «законность» такого безверия. Татьяна — натура способная в высшей степени верить, итти на подвиг. Пушкин хотел привести своего Онегина к декабристам. Трудно сказать, насколько бы это могло ему удаться. Но Татьяну легко представить себе женой декабриста, из тех, которые шли за своими мужьями в Сибирь. Белинский упрекал Татьяну за то, что она не бросила своего генерала и не последовала за Онегиным. Упрек этот долгое время волновал критику. В наши дни ошибку Белинского попытался разъяснить Кирпотин. Белинский, говорит он, рассуждает как просветитель. У Татьяны не было выхода. Она гибла, смиряясь. Она погибла бы, уйдя к Онегину. Эгоист, он не мог ей дать ни независимости, ни счастья. Он мог предложить ей только дешевую светскую связь, «интригу». Разрыв с обществом не принес бы ей свободы. Конечно, Белинский неправ, и ситуация, в которой оказалась Татьяна, трудная и грозная ситуация. Но Кирпотин забывает одно: Татьяна натура ге-

роическая. То, что он говорит по поводу ее положения, большей частью правильно, хотя ниоткуда не следует, что Онегин мог предложить Татьяне только светскую интрижку. Онегин конца романа — это уже не совсем тот, кого мы видели в первых главах, это — человек, который много пережил и передумал и который проходит среди светского общества как чужой, презирая и негодуя. Это — человек, которому, может быть, действительно остался один шаг до декабристов. Это, наконец, человек, который охвачен настоящей и тяжелой страстью. Но пусть даже это и не так. Наш критик упускает из виду, что оценивает положение не он, а Татьяна. Он как бы заставляет ее производить довольно банальный житейский расчет: по таким-то причинам выгоднее смириться, чем уйти за Онегиным. Если бы дело было только в этом, то Татьяна не стала бы рассуждать, а пошла бы на гибель. Физическую гибель она бы всегда предпочла нравственной. И Белинский, упрекавший ее за недостаток решимости, уже самым фактом упрека (ибо он был бы бессмысленным по отношению к такой женщине, как, например, Ольга Ларина) доказал, что он лучше понимает характер Татьяны, чем защищающий ее современный критик.

Дилемма Анны Карениной вставала и пред Татьяной, и Татьяна нашла бы в себе достаточно сил, чтобы не отступить перед решением, которое приняла героиня Толстого, хотя бы ее ожидал такой же исход. И если

она не ступила на каренинский путь (бывший путем Вольской и Зинанды), то для этого должны быть свои причины. Достоевский, увидевший в Онегине только праздный, паразитический тип барина, эгоиста и либерала, не желая признавать хотя бы его исторического значения, гораздо тоньше и вернее понял Татьяну. Он тоже задумывается над словами Белинского и приходит вот к какому решению: Татьяна не может оставить мужа, потому что это значило бы обмануть его доверие. Она его не любит, но она знает, какое доверие он испытывает к ней, и это — препятствие, через которое она не в силах перешагнуть. Но, щадя своего мужа, не губит ли она свою собственную жизнь, свою потребность в счастьи? Да, это так. Но Татьяна из тех людей, которые лучше жертвуют собой, чем другими.

На первый взгляд такое толкование кажется достаточн произвольным. Оно не аргументировано. Оно подкреплено только общими соображениями. Конечно, это только гипотеза, как гипотеза толкование Белинского или какое-нибудь современное толкование. Оно выдвигается, исходя из общего понимания татьянинского образа. Такие вещи нельзя непосредственно вычитать в цитате. Если б решение было прямо указано у Пушкина, то не о чем было бы и спорить. Достоевский восхищен татьянинской жертвенностью. Можно было бы многое сказать против этого. Человек имеет обязанности перед самим собой, которые он не вправе забывать. Нельзя

предавать свое заветное, свой внутренний принцип. Татьяна могла бы собой пожертвовать ради дела, в которое она верит, ради человека, которого она любит — и в этом не было бы измены своему принципу, даже своему праву на счастье, потому что здесь бы проявились — не страдательно, а в напряженной действенности — все ее душевные силы, она была бы счастлива, осуществилось бы ее внутреннее цветенье. Жертвуя же собой ради навязанного ей мужа, по отношению к которому у нее только чувство долга, в то время, как любовь к Онегину попрежнему жива, она отцветает без пользы и радости, догорает тусклым, хотя и чистым огнем. Татьяна **должна была бы** бросить своего генерала, — и тут Белинский прав. Но Татьяна не **могла** поступить иначе, чем поступила, — и тут прав Пушкин. Гипотеза Достоевского хорошо согласуется с общим складом характера Татьяны, вытекает из ее душевного «закона». Тут даже не столько жертвенность, сколько неумолимая честность натуры. Одно заветное вступает в конфликт с другим. Между законным правом каждого существа на возможно более полное цветенье и доверием, на котором основаны какие-то жизненные отношения, хотя бы сами по себе обременительные, выбор для Татьяны предопределен. Она выберет доверие, пожертвовав правом. И тема доверия, которое не может быть нарушено, потому что тогда у человека распадается все здание внутреннего мира и жизнь обессмысливается,

еще повторится в дальнейшем у Пушкина.

Тип Онегина является развитием Кавказского пленника и Алеко. Но линия развития раздваивается. Из Алеко с одинаковой психологической закономерностью возникает и Онегин с Владимиром и Минским, и Сильвио с Швабриным и, быть может, Германном. Основная линия — скорее онегинская; она и важнее для Пушкина, — пожалуй, и для русской литературы в целом (Печорин, Рудин, Бельтов и пр.). Линия Сильвио — побочная, но ее значимость очень велика. Образ своевольного эгоиста, человека, ненавидящего лживость и мертвящую искусственность цивилизации и современного ему общества, бунтаря, ищущего свободы, но часто лишь для себя, переходит в «демоническую» натуру, в хищника, завоевателя, бреттера. Это, несомненно, обеденение образа, поскольку из всего, хотя и несколько неопределенного, богатства его содержания остается только своеволие и эгоизм, сильные страсти, стремление повелевать или импонировать, а мотивы общественные и революционные выпадают. В Сильвио черты Алеко узнать еще очень трудно. Это — Алеко, упростившийся до одной страсти, до одной навязчивой идеи мести. Швабрина Белинский назвал мелодраматической фигурой: определение до известной степени правильное. Пушкин очернил Швабрина. «Низость», неблагородство его характера не дают сразу распознать его родство со стержневыми образами Пушкина, которые могут быть преступниками, но никогда не бывают

преступниками низкими. Но он «зол и смел», как Алеко, и, как тот, признает только собственный закон. Напротив того, Германн, хотя в нем и сохраняется ядро образа, — эгоист с сильной и настойчивой волей, — представляет собой явление уже иного, нового порядка. Новое в том, что образ осложнен чертами, совершенно чуждыми прежним воплощениям алековского типа, да и самому Алеко: расчетливостью, умеренностью, методичностью, буржуазными добродетелями, которые в сочетании с действительно демонической силой воли, целеустремленностью и пламенным воображением создают характер совершенно исключительный. Сходство с Наполеоном подчеркивается Пушкиным не случайно. Это — победитель, завоеватель, перед которым и Алеко, и Сильвио, и Швабрин кажутся пошаливающими гимназистами. В лице Германна в русскую литературу вошел новый тип. Достоевский назвал его «колоссальным образом». И действительно, по своему историческому и литературному значению он огромен, и Достоевскому это было известно лучше, чем кому-либо другому. Из Германна вырос Раскольников. Сходство не только в общей концепции образа, но и в отдельных ситуациях (Германн убивает старуху, — если не прямо, топором, подобно герою Достоевского, то косвенно, ужасом, видом наведенного пистолета, — исповедуется перед Лизой, как Раскольников перед Соней Мармеладовой; введена тема Наполеона: потаенно у Пушкина, явно у Достоевского). Конечно, Раскольников

гораздо сложнее Германна и по натуре, и по методу раскрытия. Корыстный мотив отступает у него на второй план. Главное — моральная проблема: дерзнет ли он, принадлежит ли он к тем, которые смеют, — к Наполеонам, или он только «тварь дрожащая»? Германн этих сомнений не знает. Он прямо идет к намеченной цели. Ему надо добиться независимости, а не решить нравственно-психологическую задачу. Но трагическая трактовка, — победитель не одержал победы, завоеватель завоевал для себя всего лишь койку в доме умалишенных, — но тема судьбы, страшно вырастающая из пустой случайности, но сцена у гроба графини, дающая слабо предчувствовать душевные терзания Раскольникова, все это говорит о том, что и пушкинский замысел осложнен, что и в нем ударение переносится на морально-психологическую сторону, предваряя тем Достоевского.

Четыре «гнезда» пушкинских персонажей — Татьяны, Полины, Онегина и Сильвио — доказывают, что между прозой и стихотворной поэзией Пушкина в отношении образов существенной разницы нет. Герои перекочевывают из поэм в прозаические повести. Один и тот же круг характеров разрабатывается и здесь, и там. Я не хочу сказать, что круги целиком совпадают: есть ряд типов, которые исключительно или преимущественно свойственны той или другой области пушкинской работы, поэзии или прозе. Но большая часть основных образов обща этим сферам. Это

существенно само по себе, ибо в других отношениях проза Пушкина резко отличается от поэзии. Но это опровергает мнение, недавно повторенное у нас Эйхенбаумом, будто в пушкинской прозе личность умалена, и в ней нет яркого героя.

Естественно связанную группу составляют такие персонажи, как Кирджали, Пугачев, Хлопуша, Белобородов, Архип (и другие «разбойники») из «Дубровского». С внешней стороны соблазнительно было бы рассматривать ее, как простонародное соответствие «сильному» типу Алеко-Сильвио-Германн. Но это явилось бы крайне поверхностным решением в духе вульгаризованной концепции Аполлона Григорьева («хищный» и «смирный» тип). На деле это совершенно особый мир в пушкинском творчестве. Пушкин его не идеализирует и даже не всегда отдает справедливость его представителям. На словах он их часто осуждает. Но в действительности он испытывает к ним неодолимое влечение художника и неукрощенного бунтаря, — влечение, правда, смешанное с опасениями и страхом. Кирджали здесь наиболее элементарная фигура. Он простодушно хитрит, режет, грабит с эпической и непринужденной величавостью гомеровских героев. Пушкину в нем дорога поэзия вольности и удальства, цельность натуры, неукротимое стремление к свободе. Сложнее выражена эта идея в образах Хлопуши и Пугачева.

Покровский называет Пугачева самым антипоэтическим лицом в истории. Пушкин

взглянул на Пугачева более внимательным и сочувственным взором, и он открыл поэзию там, где Покровский видит пустыню прозаического расчета. Не то, чтобы он особенно сочувствовал «самозванцу», вешавшему офицеров и разорявшему дворянские усадьбы, не то, чтобы он старался представить его в выгодном свете. Он часто иронизирует над ним и над его «господами енаралами», он выставляет его в комическом свете, он подчеркивает его плутоватость. Но он для него прежде всего удалец, бунтарь, вольная птица. Видеть в пушкинском изображении развенчание Пугачева, как это делают иные, было бы неправильно. Пугачев для Пушкина — не вождь крупного масштаба. Он один из многих в совете «мятежников», равный среди товарищей (и это равенство Пушкину импонирует). Пушкин подчеркивает его хвастливость, его малограмотность, нередко и жестокость. Но Пугачев у него вовсе и не отъявленный злодей, как того требовала официальная историография. Представьте себе того же Пугачева под пером Загоскина, Лажечникова, Булгарина. Какие бы там были краски! Какое негодование! В пушкинском Пугачеве есть черты авантюриста, но он умен, смел, свободолюбив, по-своему великодушен. Симпатии к нему, да и ко всему народному движению, хотя и очень осложненной различными противочувствиями, Пушкин скрыть не может. Вспомним сцену казни, выброшенную главу, где так страшно явлена жестокость карателей, и «пиитический восторг», который

охватывает простенького пушкинского героя, когда он слышит, как Пугачев и его товарищи поют разбойничью песню. Загоскин и Лажечников никогда бы и не обратились к этой острой и опасной теме. Но она постоянно тревожила Пушкина. Об этом говорят «Братья-разбойники», песни о Разине, «Дубровский», «Сцены из рыцарских времен», «История пугачёвского бунта». Проблема «бунта» влечет к себе Пушкина-историка и Пушкина-художника. В «бунте» он видит наиболее яркое выявление народного характера. И в бунтарях, в Хлопушах, Белобородовых, Пугачевых он раскрывается для Пушкина с большей чистотой, чем в преданных Савельичах. Проблема «бунта» и проблема народности связаны у него между собой многочисленными связями.

Наконец обширное гнездо образует у Пушкина та группа маленьких людей и «смирных» героев, о которой больше всего писалось, как о самой типичной для него, самой пушкинской, самой русской. Она крайне неоднородна. Ее можно разбить по меньшей мере на две группы, признаки которых не то, что различаются, а находятся в разных плоскостях. Во-первых, это люди «маленькие» в социальном смысле, «незаметные» герои, заброшенные на задворки жизни или в нижний, обширнейший, но холодный и темный этаж общественной пирамиды. Это — станционный смотритель. Это — гробовщик Адриан Прохоров и его бытовое окружение. Это — графинина воспитанница Лиза. Это—ряд второ-

степенных персонажей из крестьян и из дворни. Во-вторых, перед нами тут люди «средние», «заурядные», смирные и добрые, не отличающиеся особыми талантами, кроме дара сердечности, простоты натуры, непосредственности. Это — Гринев и капитанская дочка, это — старики Мироновы, это — Анна Савишна из «Дубровского», это — Савельич, это — Белкин. Таким образом, здесь смешана социальная и психологическая характеристика. Психологические признаки могут в обеих группах иногда и совпадать, но их значение в каждом из рядов иное. Одно дело — смиренность станционного смотрителя, который мягкий оттого, что его долго мяли, другое — добродушная покладистость недоросля из дворян, выросшего в обломовской усадьбе.

Введя в литературу демократического героя, Пушкин сделал большой шаг вперед (ибо, хотя он здесь и имел предшественников, но у них не было ни силы, ни проницательности его реализма). В самом облике его незаметных героев, в самом содержании образа есть то, что получило развитие в дальнейшем. Особенно значительным в этом смысле является «Станционный смотритель». Давно уже отмечено его родство с «натуральной» школой, с «бедными людьми» Достоевского, с его «униженными и оскорбленными». Но в самой повести, в образе Вырина существует какая-то неясность. О ней говорит Гершензон, пробуя дать ей объяснение. Действительно: из-за чего так горюет и опускается Симеон Вырин, когда для него становится

уже ясным, что дочь его не брошена Минским, не взята на минутную потеху, а что тут прочная привязанность и Дуня счастлива? Толкование Гершензона крайне произвольно: Пушкин показывает власть шаблонных представлений, власть химер над сознаньем человека. История блудного сына, чье лубочное изображение висит на стене станционной комнаты, тяготеет над Выриным. Он и видит, что дело сложилось не так, как выходило по моральной прописи, но не может отделаться от навязанных представлений.

Если повесть и нуждается в комментарии, то не в таком натянутом. «Станционный смотритель» не загадочная картинка, а новелла, построенная на сложном психологическом положении, почти парадоксе. Старик Вырин действительно боится, что его дочери грозит обычная судьба соблазненной девушки, которую, натешившись, выбрасывают на улицу, на панель. Это — не химера, а очень горькая реальность, и станционный смотритель вычитал ее не из правоучительных лубочных картинок, не из прописей, а из жизненного опыта. Но Дуня счастлива. Почему же несчастен ее отец? Почему он еще больше ожесточается? Во-первых, потому, что он не верит в прочность ее случайного счастья. А главное оттого, что здесь та же трагедия обманутого доверия, о которой говорит Пушкин применительно к Отелло и которой хочет избежать Татьяна. Вырин слишком много вложил в свою любовь к дочери. Теперь эта любовь предана. Дуня ушла от него, ушла по своей

воле. Она не бросилась к нему, когда он разыскал ее, но ужаснулась, дала его вытолкать, не вернула его. И теперь эти кинутые в оплату позора бумажки, и оскорбления Минского, и неприкаянность одинокой жизни — все это сплетается в одно с оскорбленной любовью. Обмануто доверие, — и вот начинается своего рода «тихий бунт» смирного человека. Вырин уже не может зажить прежней жизнью. Он должен спиться и погибнуть. Жизнь потеряла для него смысл и вкус. Таким образом, здесь налицо весь душевный комплекс, образующий «кротких» и «униженных» героев Достоевского: смирение и бессильное возмущение, бунт загнанного существа. Самая причина, вызывающая «бунт», оскорбленное доверие, — тема, которая не раз повторится у автора «Вечного мужа».

Иной характер имеет та группа «смирных» персонажей, от которых отправлялись в своей концепции Аполлон Григорьев и Достоевский. Гринев и Белкин являются у них как бы ответом возмужавшего и примирившегося с действительностью Пушкина на отрицательный тезис Онегин — Алеко. Те — бунтари и хищники, порождение беспокойного духа, оторвавшегося от родной почвы. Эти являют собой органический русский тип, почвенный, добрый, христианский. Эта концепция так укоренилась, что всюду можно найти ее следы. Конечно, вряд ли кто будет разделять ее сейчас в ее первоначальном, чистом виде. Но взгляд на Белкина или Гринева, как на положительного героя, а на прозу Пуш-

кина, как на выражение примирения с действительностью, распространен очень широко.

Он не мог бы так распространиться, если б за ним не было известных оснований. Несомненно, что проза Пушкина выросла из переосмысления действительности. Сам поэт говорит об этом очень определенно. Смену героя он переживает болезненно. Он признается, что «в поэтический бокал воды он много подмешал», что высокая романтическая бутафория и бурная патетичность романтического образа перестали его волновать. Глазу представляются иные, прозаические картины, бедность жизни, неприглядность серых красок. Очень может быть, что здесь сказалось крушение надежд его радикальной молодости, неудача декабрьского восстания, тяжелое положение, в которое был поставлен он сам николаевской реакцией. Но все это привело его не к примирению с действительностью, а к необходимости пристальнее в нее вглядеться.

Концепция Аполлона Григорьева—Достоевского неверна в обоих своих основных звеньях. Неверно, будто возмужавший Пушкин поставил своей задачей развенчание сильного и протестующего героя. Неверно и то, что смиренный тип сделался его художественным и нравственным идеалом. Мы видели, что образ сильного человека в разных его вариациях, от Германна до Пугачева, продолжал занимать Пушкина всю его жизнь, что тип бунтаря был ему особенно близок и что в нем ему преимущественно раскрывалась народная

стихия. Если Алеко и Германн представляют собой отрицательное воплощение сильной личности, своекорыстный, эгоистический принцип, то в ряде женских персонажей, как Полина или Лиза (из «Романа в письмах»), сильная личность раскрывается в своей положительной, творческой сущности. Полина воплощает в себе то начало, которое противоположно внутреннему принципу Маши Мироновой, начало борьбы, активного вмешательства в жизнь (а не покорного следования ее течению). В Онегине им осуждается не «мятежность» героя, не его недовольство, законность, если не «святость» которого он хорошо понимает, а бесплодность эгоизма, отсутствие душевной щедрости и нравственного великодушия. Неправда, будто Татьяна родная сестра Белкиным и Гриневым и будто она должна доказать собой несостоятельность онегинского типа и превосходство над ним типа смирного. Нет, Татьяна скорее принадлежит к кругу Онегиных, чем Гриневых. Она сестра Полине, а не Маше Мироновой. От Татьяны и Полины пойдут тургеневские девушки, женщины, которые сильнее мужчин. Но если «сильный» герой не является у Пушкина отрицательной тезой, то и «смирный» тип нельзя рассматривать, как положительный антитезис. Белкин — самое элементарное, а потому и самое наглядное выражение этого типа. Поэтому на нем может быть легче всего проверена состоятельность концепции. Прежде всего, обращает на себя внимание сходство между Белкиным и Феофилактом

Косичкиным. Косичкин, как маска, это — почти тот же Белкин, только Белкин, который бы занялся журнальной полемикой и впал бы в раж. По существу статьи Косичкина означают, конечно, нечто совсем иное, чем по внешности, будучи крайне ядовитыми и издевательскими, и смысл надеваемой Пушкиным маски в том и состоит, чтобы контрастом оттенить страшную иронию, убийственность сарказма. Но я говорю сейчас только о маске. Ведь и Белкин тоже маска (рассказчика), нужная для иронического, но гораздо более мягкого эффекта, маска, которую Пушкин, как мы видели, то-и-дело приподымает, чтобы показать собственное лицо. Но если Белкин и Феофилакт Косичкин — близкие родственники, то этим уже сказано много. Положительным героем нельзя воспользоваться для издевательской маски. «Бесхитростность» Белкина нравится Пушкину, как своеобразный литературный принцип, как удобная для иронии точка зрения, а не как некий нравственный идеал. «История села Горюхина» особенно показательна в этом отношении. Белкинская ограниченность и белкинское простомыслие подверглись здесь хотя и добродушному по форме, но очень основательному осмеянию. В торжественной и важной манере Белкина спародирована официальная историография с ее лицемерием и ложью, прикрывавшими убожество действительности и нищету масс. И если уж восходить от Белкина к каким-то широким обобщениям, то можно было бы

кое-что вывести и из того обстоятельства, что ложь и убожество системы Пушкин связал именно с образом смиренного горюхинского историка. Как видно, он хорошо понимал, что́ вырастает на таком смирении.

Белкин — фигура преимущественно комическая. Это неоспоримо. От Белкина гораздо более короткий путь к Салтыкову-Щедрину, чем к князю Мышкину или к старцу Зосиме. Гринев взят всерьез, хотя и окружен атмосферой мягкого юмора. Пушкин хорошо знает, чего недостает его герою. Достаточно вспомнить, с какой остротой зарисовано воспитание дворянского недоросля. Из этого рисунка нетрудно будет возникнуть живописному полотну «Сна Обломова». Но остается все-таки один несомненный факт. Пушкин любит перевоплощаться в Гриневых. Что-то привлекает его в незатейливом герое. Но это—не смиренность и травоядность, не ограниченность заурядного характера (он умеет над этим смеяться, набрасывая черты Белкина, он умеет выставлять это в комическом свете и в Мироновых, и в самом Гриневе), но то, о чем я уже писал: естественная доброта и простота натуры, ее непосредственность, отсутствие душевного расчета и сухости. Пушкин—щедрая и открытая натура— любит душевно-щедрых и простых людей.

Он так же мало идеализирует своих «смирных» героев, как и «своевольных», хотя «своевольные» имеют над его воображением гораздо больше власти. И те и другие в его представлении так или иначе «ущербны». У

него есть только один подлинно положительный образ, в котором соединено то, что Пушкин любит: богатство и своеобразие личности, простота и непосредственность души, — это образ Татьяны, синтез «своевольного» и «доброго» типов. Правда, это образ множественный, ибо он покрывает собой целый ряд «дочерних» типов, от Машеньки «Романа в письмах» до Полины «Рославлева». Можно было бы назвать и другой образ — Петра, несравненно более мощный. Творчество Пушкина развивается в равной мере под знаком Татьяны и под знаком Петра. Но отношение поэта к последнему настолько сложно (ср. «Полтаву» и «Медный всадник», «Арапа Петра Великого» и черновые заметки о Петре: он и «полубог» и деспот, преобразователь и мелочной тиран), образ Петра порой так явно переходит в символ, в гигантское обобщение, что его трудно рассматривать в такой же плоскости, как другие образы, то есть в качестве строго реалистической фигуры. Все же полубог «Полтавы» и вечный работник «Арапа», преобразивший Россию в огромную мастерскую, преобладает у Пушкина над двойственным, над контрастным силуэтом черновых записей. И наличие двух таких «положительных» героев (как Татьяна и Петр) очень ясно доказывает, где были симпатии Пушкина и могли ли они принадлежать «смирному» типу.

«Незаметный герой» — не случайное, не наносное явление в пушкинском творчестве. Но смысл его иной. Он знаменует собой

окончательный переход поэта к реализму, внимание к действительности, к типическому, к рядовому, к тому, что складывает толщу жизни. Поэтому станционный смотритель и Мария Шонинг важнее для нас — и в литературном и в историческом плане, — чем Белкин и Гринев. Выбирая таких героев, Пушкин демократизировал литературу, приближал ее к народу, делал великое дело. Недаром оно и отозвалось так скоро во всех областях искусства.

Но пушкинский отбор имеет и другое значение, на этот раз общестилевое. Пушкин не является создателем только одного определенного образа или ряда родственных образов. Односторонность отбора не надо смешивать с односторонностью самого образа. Писатель может создать очень небольшое количество характеров, но так, что каждый из них представлен полно и многосторонне. В сущности, и у Достоевского разнообразие типов не очень значительно; он велик не разнообразием характеров, а глубиной, с которой они явлены. Пушкина определяет и многосторонность трактовки, и многообразие отбора. Многообразие это мы видели, рассматривая гнездные скопленья его типов. На деле оно еще богаче, ибо не все образы могут быть отнесены без насилия в то или иное «гнездо», оставаясь сами по себе (Троекуров, старик Гринев, Дубровский), да и сами «гнезда» ведь, в конце концов, только условные объединения родственных, но далеко не одинаковых, персонажей. Но многообразие ти-

нов есть черта объективного стиля, точно так же, как однообразие — стиля субъективного. Пушкинский стиль определяется не только как объективный, но и как объективный в высшей степени, ибо немного найдется в мировой литературе писателей, которые превзошли бы Пушкина в разнообразии выведенных характеров.

Но — замечательная особенность, которая затем повторится у всех великих русских реалистов — наряду с такой объективностью, Пушкин дает ясно почувствовать, какой род характеров и что́ в характере влечет его: и это — простота и правда, то, что́ составит впоследствии пафос Толстого, и что́ так хорошо согласуется с простотой и правдивостью пушкинского стиля.

19

В области публицистики и критики соответствием «быстрой повести» служит у Пушкина короткая и афористическая статья. Я упомянул в первых главах настоящей работы о том, что уже Анненков отметил особый характер пушкинской статейной прозы. Он не считал пушкинские статьи критикой в собственном смысле. Это мнение разделялось и Чернышевским. Оно имело в виду не только краткость и эскизность пушкинских «заметок» (Чернышевский называл критические статьи Пушкина «замечаниями»: «замечания, говорим мы, потому что его рецензии почти все очень невелики по объему и набросаны,

кажется, наскоро, под влиянием первого впечатления»), оно имело в виду и самый способ изложения.

Афористичность пушкинских статей проявляется двояко. Во-первых, в строении, которое обычно состоит из сжатого изложения мыслей, без сложного их развития, без подробной аргументации (Анненков писал, что содержание их «прямо излагает одну мысль без отступлений и без осмотра ее с разных сторон, как бывает в настоящем критическом разборе»). Во-вторых, — и это следует из особенностей строения, — в самом характере фразы, конденсированной, насыщенной, получающей афористическое заострение. Центр тяжести явно переносится с разработки мысли на её яркое, емкое, запоминающееся выражение. Ядро ее заключено в тесную оболочку, оно сгущено до предела, но оно имеет крылья, как летучка растительных семян, разносимых ветром.

Соответственно общему лаконизму пушкинского стиля, афоризм встречается и в его повествовательной прозе, там, где автор рассуждает от себя, в его ремарках. Иногда они внесены и в самый диалог («У него профиль Наполеона, а душа Мефистофеля», «для любовных приключений наши зимние ночи слишком холодны, а летние — слишком светлы» и т. д.). Ремарки Пушкина можно действительно рассматривать, как вставки публицистического материала. Но, в согласии с ограниченной ролью, которую они играют в тексте повестей, и значение афоризма там

невелико. Совсем иное дело статьи. Тут афоризм становится основной формой высказывания.

В ряде случаев он выступает как таковой, в качестве изолированного и законченного изречения, имеющего самостоятельное бытие. Это — широко культивируемый Пушкиным жанр заметок. Заметка у него представляет собой либо простой афоризм, либо афоризм, несколько осложненный коротким развитием мысли. Характерные ее образцы: «Ученый без дарования подобен тому бедному мулле, который изрезал и съел Коран, думая исполниться духа Магометова», «Шпионы подобны букве ъ. Нужны они в некоторых случаях, но и тут можно без них обойтиться, а они привыкли всюду соваться», «Однообразность в писателе доказывает односторонность ума, хоть, может быть, и глубокомысленного», «Зависть — сестра соревнования, следственно из хорошего роду», «Грамматика не предписывает законов языку, но изъясняет и утверждает его обычаи», «Никто более Баратынского не имеет чувства в своих мыслях и вкуса в своих чувствах», «Должно стараться иметь большинство голосов на своей стороне: не оскорбляйте же глупцов». Примеры афористической заметки, более сложной и распространенной: «Некоторые люди не заботятся ни о славе, ни о бедствиях отечества, его историю знают только со времени кн. Потемкина, имеют некоторое понятие о статистике только той губернии, в которой находятся их поместья; со

всем тем почитают себя патриотами, потому что любят ботвинью и что дети их бегают в красной рубашке», «Чем более мы холодны, расчетливы, осмотрительны, тем менее подвергаемся нападениям насмешки. Эгоизм может быть отвратительным, но он не смешон, ибо отменно благоразумен. Однако есть люди, которые любят себя с такой нежностью, удивляются своему гению с таким восторгом, думают о своем благосостоянии с таким умилением, о своих неудовольствиях с таким состраданием, что в них и эгоизм имеет всю смешную сторону энтузиазма и чувствительности», «Человек по природе своей более склонен к осуждению, чем к похвале (говорит Макиявель, сей великий знаток природы человеческой). Глупость осуждения не столь заметна, как глупая хвала; глупец не видит никакого достоинства в Шекспире, и это приписано разборчивости его вкуса, странности и т. п. Тот же глупец восхищается романом Дюкре-Дюмениля или историей г. Полевого, и на него смотрят с презрением. Хотя в первом случае глупость его выразилась яснее для человека мыслящего». Заметки обычно собираются Пушкиным в циклы и часто прослаиваются анекдотами и разнохарактерными записями. Чередование короткого афоризма с более распространенной заметкой, заметки с анекдотом, анекдота с воспоминанием о каком-нибудь событии несколько ослабляет резкую заостренность афоризма, которая в массе вызывала бы слишком однотонное и пряное впечатление. Пушкинский

стиль, требующий естественности, находит выход и тут, сообщая целому разнообразием отбора мягкость и богатство светотени.

Пушкинскую статью можно определить как группу афоризмов, соединенных сквозной мыслью. Заметка такого типа, как приведенное выше краткое рассуждение о порицании и хвале, может служить прообразом статьи и переходным звеном между ею и простым, самостоятельным афоризмом. Сентенция первая: человек более склонен к осуждению, чем к похвале. Сентенция вторая, составляющая следствие первой: глупость осуждения не столь заметна, как глупость похвалы. Сентенция третья: но для человека мыслящего глупость проявляется еще яснее, когда она заключена в осуждении. Едкий и злободневный литературный пример придает заметке полемический характер. Это почти схема пушкинской статьи.

Но между заметкой и статьей имеется у Пушкина и существенная разница. Афоризм изолированный или (в меньшей степени) афоризм короткой заметки резок и оголен, и другим быть не может: это обнаженные мускулы мысли, без кожи, без жира, без соединительной ткани. Статья не терпит сплошного нагромождения сентенций, особенно в пределах пушкинского стиля. Она делается либо претенциозной, либо затруднительной для чтения. При циклизации своих заметок Пушкин пользовался, для того чтобы предотвратить такой побочный и нежелательный эффект, сложным и разнообразным монтажем.

В статье ему приходится применять другие средства. Во-первых, самый афоризм делается у него скромнее. Во-вторых, между афоризмами появляется стилистически нейтральная соединительная ткань, фразы обычного, не конденсированного типа, без заостренности. Схема статьи будет такая: отдельные афоризмы, разбросанные в одиночку или группами по всему ее протяжению, но так, что они находятся в самых узловых и решающих местах, образуя как бы сгущения смысла; их соединяет сквозная мысль. Мускулатура статьи не обнажена, а скрыта. Но ход мысли очень отчетлив.

Пример такого строения являет статья «Мнение М. Е. Лобанова о духе словесности как иностранной, так и отечественной», направленная против мракобесного доклада писателя-академика, требовавшего усиления цензурных репрессий по отношению к литературе, которую он чуть ли не всю огулом называл «безнравственной» и «нелепой». Каждый основной поворот мысли выражен у Пушкина афористически, так что афоризмы, отделенные длинными выписками и рассуждениями, обозначают весь ее ход. Первое: Пушкин протестует (очень осторожно, по понятным причинам) против злоупотребления Лобановым академической кафедрой: «Есть высоты, с которых не должны падать сатирические укоризны; есть звания, которые налагают на вас обязанность умеренности и благоприличия, независимо от надзора цензуры, sponte sua, sine lege»; второе: Пушкин

доказывает, что нельзя от литературы требовать непременно «изящества» и нравоучительности; и вот целое скопленье афоризмов в разных интонациях: «Нравственное чувство, как и талант, дается не всякому». «Мысли и действия разделяются на преступные и не подлежащие никакой ответственности», «Требовать от всех произведений словесности изящества или нравственной цели было бы то же, что требовать от всякого гражданина беспорочного житья и образованности», «Закон постигает один преступленья, оставляя слабости и пороки на совести каждого»; третье: Пушкин определяет задачу искусства: «цель художества есть идеал, а не нравоученье»; четвертое: он говорит о недостатках неистовой французской школы — речь если и не переходит прямо в афористическую, то приобретает необычайную остроту и выразительность: «словесность гальваническая, каторжная, пуншевая, кровавая, цыгарочная» и т. д.; пятое: он оспаривает мнение Лобанова, что цензура должна проникать «все ухищрения пишущих»: «Нелепость, как и глупость, подлежит осмеянию общества и не вызывает на себя действия закона».

Афоризм пушкинских статей редко наряден. Он предпочитает обходиться без метафорического облачения. Его заостренность чисто смысловая. Он построен большей частью на противопоставлении, на контрасте, на столкновении смыслов, «Часто не соглашаешься с его мыслями, но они заставляют мыслить» (о Вяземском), «Писать единственно языком

разговорным значит не знать языка». «Яковлев... когда не был пьян, напоминал нам пьяного Тальма». «Боянский в трагедии никогда никого не тронул, в комедии не рассмешил». «Карамзин есть первый наш историк и последний летописец». «Нет истины, где нет любви», «Где нет любви к искусству, там нет и критики», «Критики наши говорят обыкновенно: «Это хорошо, потому что прекрасно, а это дурно, потому что скверно», «Драма родилась на площади», «Смех, жалость и ужас суть три струны нашего воображения, потрясаемые драматическим волшебством», «Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах — вот чего требует наш ум от драматического писателя», «Критика — наука открывать красоты и недостатки в произведениях искусств и литературы». Легко заметить, что в последних примерах заостренность выражения отсутствует. Это — афоризм точной формулировки, сгущение мысли в чистом виде. Он очень част у Пушкина. Близок к нему более яркий и метафорический по внешности, но несущий в себе скрыто ту же функцию формулировки, афоризм типа: «Драма родилась на площади». Серьезность и деловой пафос мысли сближает пушкинский афоризм с гетевским, спокойным, лишенным пряной приправы и внутренно-углубленным, в то время, как острые линии рисунка напоминают его родственность афоризму французской школы, от которой он, видимо, и ведет свое происхождение. Пример может показать, как

внутри статьи пушкинский афоризм, со всей свойственной ему резкостью излома, врастает в органический ход мысли:

> Баратынский принадлежит к числу отличных наших поэтов. Он у нас оригинален — ибо мыслит. Он был бы оригинален и везде, ибо мыслит по своему, правильно и независимо, между тем как чувствует сильно и глубоко. Гармония его стихов, свежесть слога, живость и точность выражения должны поразить всякого хотя несколько одаренного вкусом и чувствами. Кроме прелестных элегий и мелких стихотворений, знаемых всеми наизусть и столь неудачно поминутно подражаемых, Баратынский написал две повести, которые в Европе доставили бы ему славу, а у нас были замечены одними знатоками. Первые юношеские стихотворения Баратынского были некогда приняты с восторгом. Последние, более зрелые, более близкие совершенству, в публике имели меньший успех.

Ряд фраз заострен афористически. Иногда афоризм приобретает характер парадокса («он у нас оригинален, ибо мыслит»). Но он так вмонтирован в целое, так входит в общую, мужественную и сдержанную, интонацию (за сказанным чувствуется много недосказанного, за текстом — подтекст), что не ощущается никакого привкуса искусственности, претенциозности.

Пушкина-критика и публициста отличает разнообразие форм, в которые выливается его статейная проза. В сущности, если исключить промежуточный литературный род заметок, то может показаться, что он знает только два жанра: краткой декларативной статьи и статьи полемической (мастер афоризма, он в то же время великий мастер полемики: сочетание не совсем обычное). Но полемическая статья является не жанром, а комбинацией жанров, допуская величайшее разнообразие оформления, — и Пушкин широко пользовался им. Мы у него найдем диалоги, иногда с резким сатирическим уклоном, рассказы-шаржи басенного типа, памфлеты и особый вид скрыто-памфлетной полемики, когда спор идет с виду о предметах, довольно далеких от русской литературной действительности и настолько академических, что резкий тон статьи непонятен, но на самом деле имеется в виду совсем иной, не упомянутый прямо, злободневный объект (статья о «Записках Видока», которая метит в Булгарина). Вообще говоря, почти каждая статья Пушкина полемична. Но полемика является в ней либо побочным моментом (по крайней мере, по внешности), либо наполовину скрыта, либо, если и выступает явно, то выражается в довольно сдержанных формах. Образцом ее может служить заключение статьи «О г-же Сталь и о г. А. Муханове» с великолепной интонацией сдержанного негодования: «О сей б а р ы н е должно было говорить языком вежливым образованного чело-

века. Эту барыню удостоил Наполеон гонения, монархи доверенности, Европа своего уважения, а г. А. М. журнальной статейки, не весьма острой и весьма неприличной». Памфлетная полемика Пушкина выделяется поэтому среди его критико-публицистического наследия очень резко. Это как бы другой Пушкин, с иным голосом, дающий предчувствовать новые, неподозреваемые в нем возможности, и об этом Пушкине мы еще поговорим в заключительной главе нашей книги. Но резкость полемики и разнообразие ее форм не сопровождается у него тем, что он сам назвал «обычными затеями нашей критики», то есть замысловатостью, заигрыванием с публикой, развязной фамильярностью: внутрицеховой и по отношению к читателю, образцы которой давали почти все журналы того времени (резвая перебранка между наборщиком, редактором и сотрудниками, перенесенная на страницы журнала, критические диалоги, где действующие лица — просвирня и дьячок, шутки дурного тона и т. п.). Пушкин прибегал и к диалогам, хотя сравнительно редко (притом ни один из них не был напечатан при его жизни). Сцены «Альманашник», трактованные в резко сатирическом тоне, написаны очень зло, издевательски, но в них нет ничего от развязной затейливости Сенковского, Булгарина или Надоумки. Два не вполне отделанных «Разговора», назначавшиеся для «Литературной Газеты», могут служить более типическим примером пушкинской полемики. Они лише-

ны, в противоположность «Альманашнику», всяких следов драматической обработки (детали места, характерологические особенности и пр.) лица абстрактны: «А» и «Б», диалог лаконичен и сдержан, хотя и окрашен выразительностью живого слова. Такая манера пользоваться самой вольной формой полемики еще раз подчеркивает особенность Пушкина-публициста. Во всей современной ему литературе его выделяет человеческое и художественное благородство интонации.

В полемичности большинства пушкинских статей выражается их злободневность и, так сказать, творчески утилитарный характер. Это — отклики на какие-нибудь события текущей литературной, реже — общественно-политической жизни, участие в борьбе литературных групп. Это — личная и творческая заинтересованность практического порядка, решение вопросов, непосредственно возникающих в процессе художественной работы. Так, проблема драмы встает перед ним в связи с «Борисом Годуновым». Подобная же субъективно творческая заинтересованность в набросках о прозе. Ряд заметок написан им как ответ на критику его собственных произведений. Пушкин идет обратным путем, чем тот, которым шли критики, создававшие большие теоретические конструкции и бывшие в то же время выдающимися поэтами. Для Лессинга его драмы являлись как бы естественным выводом из его общих предпосылок, иллюстрацией его тезисов воплощением их в осязательных образах. Теория —

исходное, практика — следствие. Для Пушкина теория — род рабочей гипотезы, создаваемой во время художественного процесса и для его нужд. Я хочу этим указать не на ее временность, а лишь на ее служебный характер. Пушкин был писателем твердых художественных убеждений. Он не отбрасывал сегодня того, что вчера ему казалось истиной. Его поэтика росла не постоянным самоотрицанием, а органическим вбиранием в себя новых элементов, причем раз приобретенное сохранялось навсегда. К тому же его система была лишена эклектизма: она вбирала только то, что соответствовало ее основному принципу. Но он не умел рассуждать об искусстве вне зависимости от тех непосредственных задач, которые ставились перед ним его собственным развитием. Он не написал бы ни «Art poétique», ни «Лаокоона». Но так как его развитие шло просторным и вольным путем, так как оно затрагивало все большие вопросы искусства, так как Пушкиным двигалась литература вперед, то его утилитарно-практическая критика имеет очень широкий и обобщающий смысл. У Пушкина был очень зоркий глаз и способность в нескольких словах схватывать сущность самого сложного явления и коротко резюмировать самую сложную генерализацию.

Художественный кодекс, вырисовывающийся из критических статей Пушкина, очень целен, очень органичен и во всем существенном совпадает с практикой самого Пушкина.

Это тоже — факт, далеко не само собой разумеющийся. Еще Чайковский отметил, что художественные симпатии и направление творчества вовсе не обязательно совпадают. Примером такого несовпадения являлся он сам, с его субъективным, трагическим творчеством и с его культом ясного, гармонического Моцарта. Но если б до нас дошли только статьи Пушкина и не дошло бы ни одного сочинения, то мы могли бы с большой определенностью восстановить общие черты его художественного облика. Это — не фраза. В самом деле, возьмите такие положения Пушкина, как верховенство существенности и мысли и закон простоты, возьмите его отвращение к поэзии прирученной и условной, выросшей в передней и не пошедшей дальше гостиной; приоритет народной драмы, вынесенной на площадь, над искусственной драмой хорошего общества; требование вольного и широкого изображения характеров, отрицание эстетики французских романтиков, неестественной, надутой, ходульной, — и «близорукой мелочности» французских реалистов. Все это так или иначе, прямо или от обратного, воплощено в его творчестве. Самые его антипатии, даже частные, законно вытекают из особенностей его художественной работы. Любопытно, что в своих вкусах он нередко сходится с Гейне: неприязнь к Гюго; по контрасту, известная склонность к Мюссе; холодок по отношению к классической французской трагедии (у Гейне он несколько затаен, но это —

вежливость посредника между двумя культурами: французской и немецкой). Сходство тем более разительно, что эти склонности и антипатии мотивируются у обоих более или менее одинаково: например, Гейне называет Гюго человеком с невидимым горбом, имея ввиду его «неестественность». При различии стилевых принципов Гейне и Пушкина это кажется странным. Но, несмотря на различие, существует между ними то общее, что оба они стремятся к поэтической непосредственности, к правдивости выражения (установка Гейне на народную песню, простота его словаря и его синтаксических конструкций и т. д.): сходное направление их литературных симпатий выражает эту общность.

Но при всей злободневности пушкинских статей, их полемическом привкусе и утилитарном назначении, они написаны большей частью очень ровно и спокойно, не в запальчивой и не в учительской, а в сдержанной интонации человека размышляющего. Это, пожалуй, самая удивительная их особенность, особенно на взгляд современного человека, привыкшего к публицистике яркой и откровенной. Пушкин знает и другую интонацию, саркастическую и гневную, интонацию статьи о Видоке и издевательских памфлетов Феофилакта Косичкина. Но, вообще говоря, полемика его приглушена. Крайние регистры приводятся в действие редко; и это составляет разительный контраст со статьями Гейне.

Сдержанность тона, краткость размеров,

афористичность изложения создают особую физиономию пушкинских статей. Они стоят особняком даже в современной им критике. Они требуют объяснения. Каков литературный смысл такой манеры? В чем ее «пафос»? Интересные замечания, которые косвенным образом могут нам помочь в отыскании ключа к ней, находим мы у Вяземского. Вяземский во многих отношениях близок к Пушкину-критику. Он его соратник в литературной борьбе. У него сильная тяга к афоризму и к жанру заметок (чему особенно явственное доказательство дает «Старая записная книжка»). Размеры его статей, хотя и не в пример больше пушкинских, все-таки заметно тяготеют к заметке, рецензии, дневниковой записи. Вообще, большая статья появляется у нас в критике едва ли не с Белинского. Вяземский, ожесточенный противник Белинского [1], ставит ему в вину, в числе прочих грехов, и обширность его критических высказываний. (Вопрос о размерах не так уже маловажен и прост. Иногда он означает собой литературный сдвиг. Большая статья появилась тогда, когда критика сделалась руководительницей общественного мнения. Ее объем возрос от того, что выросли ее функции и усложнился ее метод. Большая статья Белинского означала в критике такой же исторический момент, как

[1] Еще при жизни Пушкина, который вынужден был тайком от него и других своих литературных друзей завязывать отношения с автором «Литературных мечтаний».

большая симфония Бетховена в музыке.) Не надо и преувеличивать степень родственности Вяземского и Пушкина или усматривать в критической работе последнего влияние его старшего современника и друга. Достаточно сравнить первые статьи Вяземского, с их витиеватым и книжным слогом, с первыми опытами пушкинской критики, чтоб убедиться, как далеко ушел от них юноша Пушкин. Скорее можно было бы говорить об обратном влиянии: Пушкина на Вяземского. Как бы то ни было, в современной ему критике Пушкин имел больше всего общего с Вяземским (отчасти это можно объяснить общностью французской традиции, от которой они оба исходили и власть которой над собой Вяземский сознавал: правда, она держала его гораздо более крепко, чем Пушкина). К старости, комментируя статьи своей боевой поры, Вяземский писал: «Мои недостатки мне самому бросаются в глаза. Есть кое-где неправильность в языке: какая-то напряженность, излишняя искусственность в выражении, вследствие короткого знакомства с французскими образцами старого времени; длина, растянутость некоторых периодов; погрешность, от которой, кажется, и ныне я еще не совсем исправился. Иван Иванович Дмитриев часто говаривал мне: да ставьте более точек и двоеточий; а у меня мысли как-то зацеплялись одна за другую и тянули канитель донельзя. Еще одна погрешность или грех первородный. Винюсь перед читателями: я как будто не доверяю смышленно-

сти их: повторяю мысль мою, дополняю ее или дроблю и тем самым лишаю ее сочности, первобытной свежести и силы».

Недостатки, о которых пишет Вяземский, Пушкину не свойственны: да и не в этом дело. Любопытен «первородный грех», в котором смиренно сознается кающийся автор. По существу, это не недостаток, а обязательное свойство каждого критика-истолкователя, не просто высказывающего свое мнение, но желающего, чтобы оно дошло до читателя, было им понято и усвоено. В этом смысле Вяземский, выражаясь словами Анненкова, «настоящий критик»; и как ни враждебен он Белинскому, но тут он ближе к нему, чем сочувственно следивший за Белинским Пушкин. Пушкин не был критиком-истолкователем, не был настойчивым пропагандистом определенных идей, которые бы он систематически внушал, объяснял, повторял читательской массе. Продолжатель Белинского, Чернышевский это хорошо понял и вывел отсюда все следствия. «Не может быть сомнения в том, — писал он, — что Пушкин и его сподвижники высказывали очень много верного и прекрасного. Почему же их мнения не имели более значительного влияния на литературу и массу публики?.. Из многих причин малоизвестности укажем только одну, специально касающуюся формальной стороны пушкинского направления критики... Для распространения в публике каких бы то ни было, хотя бы самых простых и справедливых, мнений необходимо высказывать их

очень настойчиво, упорно, с энтузиазмом страстного увлечения, не утомляющегося скучными для самого критика, но нужными для массы повторениями, не пренебрегающего подробным разбором книг и суждений, которые важны только по своему внешнему значению — по влиянию на публику, а не по внутреннему интересу для искусства, наконец не отвращающегося, ради интересов публики, даже от споров с людьми, вступать в спор с которыми вовсе не приятно и не почетно... Критик, который хочет говорить для него самого, который хочет сохранить в своей деятельности столько же гордого спокойствия и достоинства, сколько сохраняет поэт или ученый, такой критик пишет для немногих. Пушкин и его литературные друзья знали это: действуя на поприще критики, они и не хотели подчиниться условиям, несовместным с их понятиями о собственном достоинстве; они знали, что через это отказываются от средств достичь господства над массою публики, — да они и не стремились к такому господству: они поставили себе целью довольствоваться спокойным сочувствием немногочисленных читателей, которых считали избранными, и гордо думали, что качества их слушателей вознаграждают за количество».

Вот ключ к пушкинской критике, да, может быть, и не только к критике. Чернышевский несколько преувеличивает однородность «пушкинского направления». Мы видели, из собственного признания Вяземского, что он

был уже типом критика-истолкователя, не пренебрегавшего настойчивыми повторениями, чтобы сделать свои мнения доходчивыми и понятными для «публики». С другой стороны, неверно, будто Пушкин сознательно уклонялся от споров с «недостойным» противником. Как раз Пушкин несколько раз выступал против этого аристократического принципа, а практическим доказательством того, что он готов был применить свое убеждение на деле и не отказывался от «кулачного боя» с «уличным шалуном» и «негодяем», служат его статьи о Булгарине. Но в общем Чернышевский прав. Пушкин в критике — не агитатор, не пропагандист, не учитель. Это — человек, размышляющий вслух и делящийся своими мыслями с читателем. Он выражает их возможно более точно, просто, сжато, но не слишком заботясь о том, как его поймут. В нем не было того приспособления к уровню аудитории, того элемента общественной педагогики, которые необходимы для критика-истолкователя и критика-вождя. Тут, конечно, слабая сторона его критической работы, ибо, как справедливо указывает Чернышевский, это лишило ее такого влияния на современность, какого она заслуживала (Чернышевский отмечает, что многие истины, введенные в сознание общества Белинским, высказывались уже Пушкиным и его «школой»). Но тут, отчасти, и ее сила. Пушкин своей установкой был избавлен от необходимости повторяться, от ежедневной войны с настойчивой по-

[illegible] и назойливой бездарностью, от [illegible] текущей продукции, от всего того [illegible] и по неизбежности мелочного, из-за чего страдает подчас критика даже таких людей, как Лессинг и Белинский. Он не «дробит», по выражению Вяземского, свою мысль, не лишает ее «первобытной свежести». Мысль Пушкина дошла до нас в своем непосредственном выражении. Много потеряв для современников, она лучше сохранилась для потомства. Конечно, при такой установке надо быть Пушкиным, у которого мысль настолько глубока и проницательна, что может оправдать тезисность и сжатость изложения и сохранить свою действенность в течение столетия.

В пушкинской сдержанности не надо видеть пренебрежения к публике. Он много раз декларировал свое уважение к читателю, и нет оснований не верить ему. Знаменитые стихотворные выступления против «черни» означают другое. Он был оскорблен непониманием своих лучших произведений, нападками критики. Он замыкался в себя. Но он не презирал читателя. Уже одно то, что он издавал журнал и собирался издавать газету, доказывало, что он считался с публикой и хотел иметь влияние на общественное мнение. К тому же его критико-публицистическая манера сложилась еще в то время, когда его поэзия пользовалась огромным сочувствием публики. Конечно, его оскорбленность, его уход в себя сказались на дальнейшем развитии его критики, но они не создали ее

типа. Пушкин в основном художник, а не критик (в то время, как Лессинг, например, в основном критик, а не художник). Это не только различие установок, но и различие типов дарования. В силу своего склада и направленности своих интересов он не был способен к такой планомерной и систематической литературной борьбе, как критик «по призванию», как Лессинг, Белинский, Добролюбов. Критическая деятельность писателя, который является художником по преимуществу, почти всегда напоминает по своему типу пушкинскую. Она может быть более горячей, публицистической, как, например, у Гейне, более сближенной с поэзией. Но она сохраняет тот же характер несистематичности, творческого утилитаризма, непосредственности живого читательского восприятия. У Гёте, у Блока, у самых несходных между собой поэтов вы находите одно и то же: своего рода творческий дневник, живую запись своей мысли, своего впечатления. Но и это объясняет не все. Критика Пушкина, сохраняя свой несистематический характер откликов от случая к случаю, могла бы быть более острой и боевой, как у того же Гейне. И тут, думается, в ряду многих причин, сказалась невозможность развертывания в николаевскую эпоху более или менее свободной, не сервильной, публицистики, невозможность, которую особенно чувствовал на себе и особенно сознавал специально «покровительствуемый» царем Пушкин. Многое указывает на то, что если бы необходимые

условия существовали, то пушкинская критика и пушкинская публицистика развились гораздо вольнее и ярче. Но об этом дальше.

20

Мы можем подвести итоги.

Стиль пушкинской прозы определяется как стиль реалистический. Существенность и мысль — вот ее пафос. Отсюда — простота, точность, отсутствие орнамента. Одинаково реалистической может быть названа пушкинская повесть, воспроизводящая объективную действительность в ее типическом и важном, и пушкинская статья, излагающая мысль в ее основных и характерных чертах. Везде стремление к строгой правде, взвешенность слова, отсутствие украшательства и игры.

Если термин «классический» употреблять не как синоним образцовости и не как обозначение определенной школы, существовавшей в XVII—XVIII веках во Франции, да и во всей Европе, а как более широкое понятие, имеющее с этой школой лишь косвенную связь и применимое к целому ряду разновременных явлений, то реализм Пушкина следует определить как реализм классического типа. Пушкин писал: «Истинный вкус состоит не в безотчетном отвержении такого-то слова, такого-то оборота, но в чувстве соразмерности и сообразности». Это чувство было в Пушкине развито до чрезвычайной тонкости. Оно и оформляет его стиль. Мы уже видели — и на примере пейзажа, и в диалоге, и в ска-

зе, — как он воздерживается от эксцентризма, от применения слишком громких и кричащих средств, от блестящих эффектов, как он подчиняет каждое средство цели. Духом соразмерности порождена его склонность к средней интонации, на ровном и матовом фоне которой ярко выделяется каждое красочное пятно. Пушкин воздействует не массой, а индивидуализацией средств. Тонкий учет их и чувство сообразности, диктующее для всякой цели отбор наиболее соответственных и специфических средств, вызывает и жанровое разнообразие Пушкина, поразительное для нашего времени, но не совсем ординарное и в ту эпоху. Соразмерная и экономная пушкинская проза, уравновешенная как архитектурное целое, гармоничная и вместе с тем чрезвычайно простая, представляет собой необычайное явление в русской литературе, да и во всем мировом искусстве слова немного найдется подобных примеров. В одной из своих эпиграмм Гёте спрашивал, отчего гений и вкус так редко встречаются вместе. У Пушкина гений и вкус, то есть чувство гармонии, не то, что совместились, а перешли друг в друга. Вкус дошел до гениальности, а гений определился законами вкуса.

Проза Пушкина объективна, воспроизводит мир, как он есть, стараясь свести к минимуму искажение, которое вносится субъективностью восприятия. Объективность эта сказывается и в разнообразии лиц, и в методе изображения характеров. Ее мы видим в на

правленности его пестрых заметок и путевых записей, где центр внимания перенесен на окружающее и в его строгой добросовестности историка, стремящегося установить факты и действительные их причины (насколько это ему удается — вопрос другой: тут он зависел от уровня науки того времени) и воздерживающегося, не в пример Карамзину, от моральных сентенций (вообще, признавая и даже превознося карамзинский труд в своих статьях, он осмеял его в эпиграммах и «Селе Горюхине» и опроверг собственной «Историей Пугачевского бунта»). Самая многосторонность жанров есть признак объективного стиля или, по крайней мере, явление, всего чаще его сопровождающее. Но вместе с тем проза Пушкина вырастает на известном ограничении. Она не есть для него нечто, объемлющее весь мир художника. Пушкин полностью раскрывается в поэзии. Прозе отведена особая сфера, правда, очень широкая, но все же не равнозначная целому. Это — мир реальности и мир мысли. «Лирический» мир поэта закрыт для нее, и закрыт сознательно. Он просвечивает в ней, но против воли, косвенно, из глубины, из отдаления. Это еще более способствует тому, чтобы все внимание сосредоточивалось на реальности, на объекте. Но, наряду со строгостью стиля, это создает еще какое-то особое его свойство. Проза Пушкина позволяет многое подразумевать. Она оставляет простор для додумывания. За текстом у него больший подтекст, образующий глубокую смысловую пер-

спективу. Поэтому трудно, например, сравнивать его романы с романами Толстого. Те мощнее, но в них все договорено до конца, все вынесено в светлое поле зрения. У Пушкина многое осталось где-то в глубине, скрытое в полумраке. И это, в соединении с совершенной ясностью стиля, не оставляющей как будто ни одного темного угла, составляет то, что называют трудностью Пушкина: Пушкин, видимо, очень прост, но не всегда легко определить его замысел.

С ограничением сферы связан отчасти и лаконизм прозы, посредством которого Пушкин запирает в себе на замок поэта. Для того чтобы понять сущность различия, проводимого Пушкиным по отношению к стихам и по отношению к прозе, надо принять во внимание характер норм, определявших художественное сознание той эпохи, воздействие еще не умершей поэтики классицизма. В наше время литература — это роман, повесть, рассказ, это проза по преимуществу, и стихи — только особая автономная область внутри ее. Когда говорят о литературе, имеют в виду главным образом «беллетристику». Мы мыслим категориями прозы, отсюда выводя наши суждения. В прозе высказывается все. Стихи служат для специальных целей. В пушкинскую эпоху словесность — это, прежде всего, поэзия, а проза — лишь особый участок, не очень разработанный. Читают уже и тогда больше прозу, — и Пушкин об этом говорит, — но все нормы определяются стихотворной поэзией и выведены из нее

Словесность почти равна поэзии, почти исчерпывается ею. Когда в наши дни Сельвинский написал роман в стихах, это рассматривалось, как своего рода tour de force, как демонстрация силачества. Сто лет назад такой жанр никого бы не удивил. В пушкинское время стихи — универсальный язык художественной литературы, ее природное наречие. Языку прозы только начинают учиться и вначале не очень охотно. Лишь постепенно она из неполноценного и неполноправного диалекта, употребляемого по необходимости, становится заменой рифмованного «языка богов», и тридцатые годы означают здесь перелом. Исторический процесс заставляет литературу расти своим прозаическим крылом. Роман вбирает в себя все, он перехватывает соки, которые раньше шли в поэзию. Он — ёмкая и всеусваивающая форма, самая адекватная для изображения современного общества, и с его полнотой и точностью стихотворной поэзии трудно выдержать состязание. Пушкин подошел к прозе, как человек двадцатых годов, как художник, для которого высшие нормы литературы были заключены в поэзии, но он всей своей деятельностью подготовил торжество прозаического романа. История литературы была повторена в его личном развитии, подобно тому, как эволюция рода (онтогения) повторяется в эволюции особи (филогении), но с той разницей, что в Пушкине филогения предваряла онтогению. Путь, проделанный Пушкиным, только предстоял еще русской

литературе в целом. В двадцатых годах проза занимает очень скромное место в его продукции. Пушкин тех лет — автор «Цыган», «Онегина», «Полтавы». В тридцатых годах проза становится уже основным, преобладающим видом его творчества. Он все больше сживается с прозой, и от «Пиковой дамы», в которой его сдержанная и лаконическая манера получает свое высшее выражение, он переходит к «Капитанской дочке» и наброскам «Марии Шонинг», где сквозит уже новое понимание прозы, обещающее жизненное обилие и полноту живописи Толстого и Тургенева.

В Пушкине удивляет разнообразие возможностей. Этим, как и совершенством выражения, он напоминает Моцарта (хотя его гармоничность включает в себя гораздо более сильные диссонансы; впрочем и Моцарт вовсе не так безоблачно ясен, как принято думать). Есть художники более мощные: Шекспир, Бетховен. У Пушкина титаническое начало уравновешено другими, а потому и не выступает так отчетливо. Но нет художников, в которых совместилось бы столько творческой щедрости, как у него и у Моцарта. Пушкин излучает свет во все стороны. Когда говорят, что в нем было заложено, как в почке, все будущее богатство русской литературы, то это не фраза и не простая гипербола слишком усердных почитателей. Вспомним Лермонтова с его «Героем нашего времени», Тургенева, у которого женские образы — развитие образа

Татьяны и Полины, а мужские — Онегина; Достоевского с его униженным героем, идущим от станционного смотрителя, и героем раскольниковского типа, чей род начат Германном; Толстого, которого роднит с Пушкиным не только образ Анны Карениной, как бы выраставший из эскизных черт Вольской и Зинаиды, но самый отбор героя, его трактовка, многообразие психологических мотивов, простота сюжета. В «Истории села Горюхина» предвосхищен Щедрин, а в Феофилакте Косичкине есть уже нечто от литературных масок добролюбовского «Свистка».

Недавно еще пользовалась большим кредитом теория, согласно которой Пушкин-прозаик является только итогом предшествовавшей литературы и не имеет продолжателей в последующей. Оба положения неверны. Помимо «общего» влияния, которое я уже неоднократно отмечал, можно указать и более тесную стилевую преемственность. Проза Лермонтова несомненно идет от Пушкина. «Своеобразие ее стиля заключается именно в умелом подчинении поэтических свойств языка прозаическим. Лермонтов редко прибегает к метафоре и в самых ответственных местах ищет адекватно-точного выражения» (Локс, «Проза Лермонтова»). Но это, как мы видели, принцип пушкинского стиля, что цитированный нами исследователь хорошо сознает: «Если читатель ко времени появления книги («Герой нашего времени») был уже достаточно воспитан, чтобы угадать те же самые принципы прозы,

которые были заложены Пушкиным, то все же он в первый раз читал русский роман, основанный на аналитическом раскрытии личности героя. Проза Пушкина построена на замкнутой пластике характеров, проза Лермонтова — на их раскрытии». Все это очень верно: проза Лермонтова идет от пушкинской и в то же время означает следующий, исторически важный шаг в развитии русского реализма. Новое заключается в вводе того, чего не знал еще Пушкин, но к чему он уже ощупью подходил в своих последних вещах, — «аналитического раскрытия личности», то есть психологизма. Но проза Лермонтова оказала большое влияние на писателей последующего периода, на Тургенева, на Толстого. Можно, без особой натяжки, построить такую линию зависимости: Пушкин — Лермонтов — Тургенев, Толстой. Таким образом, и прямо, и косвенно (через Лермонтова) Пушкин оказал огромное влияние на всю русскую прозу.

Столь же неправильно трактовать его как итог, как завершение, о чем я уже писал в начале книги. Пушкина-прозаика нельзя вывести из предшествовавшей ему русской литературы. Зависимость между его повестями и повестями Карамзина если и существует, то крайне неопределенная. Пушкин — реалист. Пушкин, вместе с Гоголем, родоначальник русского реализма, родоначальник, ибо все то, что было в этом смысле, до них или рядом с ними, очень неполно, бледно, худосочно. Вот, что делает невозможным непо-

средственное сопоставление его с Карамзиным. Тут новое качество, несводимое ни на что другое. Его литературную генеалогию надо строить иначе. Но Пушкин-прозаик стоял особняком и в современной ему литературе. Установка Марлинского, установка Даля, Булгарина, Полевого, Вельтмана, Ф. Глинки, даже Одоевского — все это либо враждебно пушкинским принципам, либо проходит мимо них, касательно к ним. Наиболее близкие Пушкину прозаики, как Погорельский, — рядом с ним только рассказчики занимательных историй. И Пушкин не потому одинок в современной ему прозе, что он старовер, попавший в общество новаторов. Он — новатор более смелый, чем Марлинский, Даль, Вельтман, ибо он резче рвет с наследием прошлого, с поэтической прозой, с вкусами злободневной моды, и говорит просто, когда все стараются говорить нарядно. Но его новаторство органично, целесообразно, строго. Оно заряжено действенной силой на десятилетия, а новаторство Марлинского и Даля выдохлось в течение нескольких лет, став для следующего же поколения устарелой модой, обветшалой вычурой, на которую совестно смотреть, как нам совестно и неловко читать «красивые» стихи Бальмонта или Северянина. Простота стареет куда медленнее, чем нарядность.

Пушкин раскрыт не в прошлое, а в будущее. Его нельзя изучать лишь, «как рядового деятеля литературы» (Б. Томашевский). Задача критики состоит не только в том, чтобы

вставить писателя в эпоху, но и в том, чтобы понять, почему он сохранил и за ее пределами живость и ценность в то время, как почти все, что было рядом, занесено равнодушием и забвением. А при этом неизбежно приходится «расширять» вопрос «до пределов национальной или вселенской культуры». Томашевский, остро вскрывший порочность гершензоновского метода в этом пункте, оказался несостоятельнее критикуемого им Гершензона, ибо тот понимал, что литературную проблему нельзя разрешать как узко техническую, как формальную, и старался включить ее в какую-то общую связь, где она получила бы объяснение и смысл, но только делал это произвольно, устанавливал мнимые связи, обращал Пушкина в символиста и мистика образца девятисотых годов. Но если Пушкин не был «рядовым деятелем» эпохи, если он должен быть осмыслен в широком историческом плане, то это не значит, что он выпадал из своего времени. Как оно действовало на *поэта*, выяснено достаточно точно. Но Пушкин-*прозаик*, хотя он и не равен Пушкину-поэту, уступая ему в полноте и мощности выражения, может быть еще своеобразнее его. Русская традиция действовала на автора «Пиковой дамы» сравнительно слабо. Надо обратиться на Запад, чтобы найти истинные истоки его прозы. Много писалось о влиянии Вальтер-Скотта, и оно неоспоримо. Но мне оно все же представляется не самым существенным. Важнее французское. Мы

уже видели, что его критическая проза идет в известной мере от французского XVIII века (а может быть, отчасти и от XVII: фрагментарны Паскаль, Ла Брюйер, которого «растащили на эпиграфы»). Линия Вольтера продолжается в повествовательной прозе Пушкина, хотя между философскими притчами первого и чисто-реалистическими, далекими от иносказания и поучительности повестями второго — разница огромная. Пушкин исходит от опрятных и точных стилистов XVIII века не в своем отношении к действительности, как к материалу художника, не в понимании искусства, а в своей стилистической манере, понимаемой в узком смысле. Это отнюдь не подтверждает тезиса о его литературном староверчестве. В искусстве ничто не возникает на голом месте. Каждый художник стоит на плечах предшествующих поколений. Каждый новатор исходит в какой-то мере от уже накопленного опыта и мастерства. Он выбирает оттуда то, что соответствует его природе (не для того, чтобы повторить, а чтобы развить по-своему, по-иному) и в этом выборе проявляется его обусловленность, историческая и социальная. И то, что Пушкин отправлялся от литературной манеры «вольнодумцев» и наследников просветительского XVIII века, доказывает лишний раз, как далек он был по природе своей от того мистицизма и покорного смирения, которое ему пытались неоднократно навязать. Пушкин воспользовался наследством XVIII столетия не как ученик и

подражатель, а как целеустремленный, сознательный художник-новатор. Его проза — совсем не то, что проза Вольтера. Но из вольтеровских принципов он сумел вывести новые, неожиданные следствия. В прозе Вольтера мы напрасно стали бы искать зачатков того, что потом так мощно раскрылось в классическом русском реализме. Но в прозе Пушкина они уже явлены.

Из современников самым близким Пушкину-прозаику являлся Мэримэ. У него та же тонкость и графичность рисунка, та же сюжетность и почти та же чистота и ненарядность слога. Многие считают его учителем Пушкина-новеллиста. Уже цитированный нами однажды Эштейн, желая определить достоинство пушкинской прозы и сказать нечто лестное по ее адресу, заявляет: «Пушкин-прозаик стоит на уровне самой передовой европейской прозы своего времени. Он усвоил наиболее сильные стороны исторических романов Вальтер-Скотта... Стилистически Пушкин-прозаик может быть поставлен рядом с лучшими французскими писателями стилистами, например, с Меримэ». Это напоминает, как русская критика XVIII века, сознававшая в глубине души провинциальное убожество родной литературы, расхваливала отечественных стихотворцев, называя их российскими Пиндарами и российскими Расинами. Эштейну кажется, что нельзя выше оценить Пушкина, как сказав, что он пишет так же или почти так же хорошо, как Меримэ. Но если б заслуга Пушкина заклю-

чалась лишь в том, что он усвоил литературную «технику» Европы, так сказать, материальный уровень ее художественной культуры, то он имел бы только историческое значение, и никто не стал бы его теперь читать, как не читают Карамзина. И, кроме того, если уж говорить о самой «передовой» европейской прозе того времени, то ею с большим правом может быть названа проза Бальзака, чем Мериме, а принципов бальзаковской прозы Пушкин вовсе не хотел ассимилировать.

На деле Пушкин-прозаик был гораздо более крупным художественным явлением, чем Мериме, и с эйхенбаумовским масштабом к нему подходить нельзя. Пушкинский стиль, в своих главных чертах, сложился еще в его юношеских набросках, когда о влиянии Мериме, по понятным причинам, не могло быть и речи. Это не значит, что его не было в дальнейшем. Но это значит, что оно не имело того решающего действия, которое ему приписывают. Широта обобщений Пушкина, сила и трезвость его реализма намного превосходят тонкого и умного, но отнюдь не гениального автора «Кармен» и «Коломбы». Поэтому и его значение для русской литературы по своей широте несоизмеримо с тем, какое имел Мериме для французской.

21

Тут работа наша должна была бы собственно и окончиться. Итоги подведены. Все главное как будто сказано. Но Пушкин, ко-

торого мы старались проанализировать на протяжении стольких глав, этот мастер прозы, простой и лаконической, точной и сдержанной, этот реалист объективного типа, воспроизводящий жизнь, как она есть, исчерпывает ли он Пушкина-прозаика целиком? Да, конечно, таков Пушкин, которого мы преимущественно и знаем, которого — сознательно или бессознательно — имеем в виду, когда произносим это имя, но наряду с ним есть и другой Пушкин, не то чтобы неизвестный, а заслоненный первым и, несмотря на то, необычайно яркий и действенный.

У нас не принято издавать письма Пушкина вместе с его сочинениями. Напрасно. Пушкин без его писем — это не полный Пушкин. Его нельзя знать без его эпистолярного наследия. Есть писатели, письма которых интересны лишь как человеческий документ. Таков Достоевский: на Западе удивляются его эпистолярному косноязычию. Есть писатели, чьи письма имеют только или преимущественно литературную ценность, ибо предназначены для чтения вслух. В них мало теплого, душевного тона, и авторы их почти всегда немного позируют. Письма Пушкина — первоклассный художественный материал и в то же время самый живой и непосредственный человеческий документ. Прелесть их ни с чем несравнима. С ними рядом можно поставить только письма Гейне и Чехова, но они простодушнее первых и разнообразнее, страстнее по своим интересам, чем вторые. Это еще вопрос, чему отдать первенство:

художественной ли (в тесном смысле) прозе Пушкина или его письмам? Во всяком случае, они могут стать вполне на ряду с его заметками и Table-talk. А энергия и свобода их выражения не имеют, пожалуй, ничего равного себе у Пушкина-прозаика.

Их значение для его творчества чрезвычайно велико. Они могут быть названы лабораторией его прозы. Все, что проявилось в ней и что не успело или не сумело проявиться, заложено в его письмах. Отсюда, как из центра, излучаются все ее тенденции. Еще Анненков отмечает их роль в выработке критики. Но значение их шире. Письма Пушкина не были, разумеется, предназначены для печати, хотя иногда и попадали в печать. Но это и не просто беглые письма к друзьям и родным, где автор не обращает особого внимания на форму выражения. Они нередко писаны в расчете на то, что будут прочитаны не одним адресатом, а целым кругом лиц. Они отделаны. Пушкин пишет их сперва начерно, и он бракует иногда по нескольку черновиков. Пред нами материал литературный. У другого такая работа привела бы к стиранию интимного тона. У Пушкина литературная отделка совмещается с внутренней непринужденностью и непосредственностью, хотя ему случается порой и дипломатничать и недоговаривать. Общий тон пушкинской переписки откровенен и свободен. Отделывая, Пушкин не позирует и не одевает маску, но стилистическая работа над письмом имеет задачей блеснуть перед собесед-

ником остроумием, удачным выражением, насмешить его и тут же убедить, придать мыслям точную и адекватную форму. Письма Пушкина — не только способ дружеского общения, но и вид вольной публицистики. Отсюда и их значение, отсюда их особый характер.

У Пушкина поражает, может быть, не столько даже замечательное совершенство целого, сколько безупречность каждой интонации. Меньше удивляешься гармонии его законченных произведений, чем верности его черновиков. Ложная фраза, фальшивая интонация — это у Пушкина вовсе или почти вовсе не попадается даже в набросках. Он много работал над своими вещами, черновики его исчерканы, — это так. Но верность, но артистичность выражения столь свойственны ему, что они проявляются как бы сразу и во всем, что он ни пишет, вплоть до какого-нибудь пустяка. Он сообщает жене, что его обокрали: «я пошел бродить по городу и прошел мимо дома Нарышкиных. Народу толпилось множество. Полиция с ним шумела. Иллюминацию приготовляли. Не дождавшись сумерков, пошел я в Английский клоб, где со мной случилось небывалое происшествие. У меня в клобе украли 350 рублей, украли не в тинтере, не в вист, а украли, как крадут на площадях. Каков наш клоб? Перещеголяли мы и Московский? Ты думаешь, что я сердился? Ничуть. Я зол на Петербург, и радуюсь каждой его гадости». Это писано жене, то есть без расчета на то, что письмо

прочтут другие. Пушкин очень дорожил полной интимностью таких писем, они должны были быть вполне спрятаны от мира. Когда одно из них было вскрыто и доставлено царю, то его возмутил не столько сам факт перлюстрации (к этому он успел привыкнуть), сколько то, что вскрыто письмо мужа к жене и что царь, «благородный человек», «gentleman», не стесняется читать столь интимную переписку. «Свинство почты так меня охолодило, — пишет он, — что я пера в руки взять был не в силах. Мысль, что кто-нибудь нас с тобой подслушивает, приводит меня в бешенство»... Так вот, даже в письме к жене, где у него не было никакого литературного умысла, и по поводу таких бытовых обстоятельств, как кража, он пишет с той же энергичной и сжатой простотой, какая отличает его повести, статьи и заметки: короткая фраза, точность выражения, мужественность интонации. Особенно видна эта решительность и стремление к точной характеристике в центральной фразе: «У меня в клобе украли 350 рублей, украли не в тинтере, не в вист, а украли, как крадут на площадях». Таких примеров можно найти в его переписке очень много. Я уже приводил его письмо (кстати, тоже адресованное Наталье Николаевне) с описанием бури, которое может служить лучшим образцом его пейзажа. Артистичность выражения была у Пушкина как бы врожденной. Он не умел писать иначе. В письме к Кривцову, отправленному незадолго до свадьбы, он го-

ворит: «Все, что бы ты мог сказать мне в пользу холостой жизни и противу женитьбы, все уже мною передумано. Я хладнокровно взвесил выгоды и невыгоды состояния мною избираемого. Молодость моя прошла шумно и бесплодно. До сих пор я жил иначе, как обыкновенно живут. Щастья мне не было. Il n'est de bonheur que dans les voies communes. Мне за 30 лет. В тридцать лет люди обыкновенно женятся. — Я поступаю как люди и вероятно не буду в том раскаиваться. К тому же я женюсь без ребяческого очарования. Будущность является мне не в розах, но в строгой наготе своей. Горести не удивят меня: они входят в мои домашние расчеты. — Всякая радость будет мне неожиданностью». Это кажется страницей из какой-нибудь его повести. И действительно, это чрезвычайно напоминает отрывок: «Участь моя решена. Я женюсь»... (1830)—и по содержанию, и по тону, и по самой «технике». Провести сколько-нибудь заметную границу между повествовательно-статейным стилем Пушкина и стилем таких писем нет никакой возможности. Недаром делал Пушкин оттуда так часто заимствования для своих произведений.

Но нас сейчас больше интересует не то, что есть в письмах общего с основным стилем пушкинской прозы, а то, что их отличает от него, зачатки и проявления чего-то иного, принципиально-нового. Основной стиль пушкинской прозы, как мы видели, отличается почти полным отсутствием метафор и перифраз, скромностью и редкостью срав-

ний. В пользовании последними он чуждается всякой эксцентричности, применяет их как точное, адекватное средство описания, старается не заострять на них внимание. В письмах накал образности резко возрастает. Метафоры и сравнения выступают из ряда, они смелы, ярки и носят на себе нередко отпечаток парадоксальности:

Мы все по большей части привыкли смотреть на поэзию, как на записную прелестницу, к которой заходим иногда поврать и поповесничать, без всякой душевной привязанности и вовсе не уважая опасных ее прелестей. Катенин напротив того приезжает к ней в башмаках и напудренный и просиживает у нее целую жизнь с платонической любовью, благоговеньем и важностью.

(Черновое, к П. А. Вяземскому, март 1820).

[В письме к брату образ варьируется: «Записная прелестница» превращается в старушку: «Ради Бога, почитай поэзию доброй, умной старушкой — к которой можно зайти, чтобы забыть на минуту сплетни, газеты и хлопоты жизни, повеселиться ее милым болтаньем и сказками; но влюбиться в нее — безрассудно» *(24 сентября 1820 г.).*

...бранюсь с тобой за одно посланье к Каченовскому; как ты мог сойти в арену вместе с этим хилым кулачным бойцом — ты сбил его с ног, но он облил

бесславный твой венок кровью, желчью и сивухой.

(Вяземскому, 2 января 1822 г.).

...хотите ли вы у меня купить весь кусок поэмы? длиною в 800 стихов; стих шириною — 4 стопы — разрезано на 2 песни; дешево отдам, чтоб товар не залежался.

(Н. Гречу, 21 сентября 1821).

Кланяйтесь от меня Цензуре, старинной моей приятельнице; кажется, голубушка еще поумнела. Не понимаю, что могло встревожить ее целомудренность в моих элегических отрывках... Но старушку можно и должно обмануть, ибо она очень глупа — повидимому ее очень настращали моим именем.

(А. Бестужеву, 21 июня 1822).

На конченную свою поэму я смотрю, как сапожник на пару своих сапог: продаю с барышом. Цеховой старшина находит мои ботфорты не по форме, обрезывает, портит товар; я в накладе; иду жаловаться частному приставу; все это в порядке вещей. *(О цензуре)*

(Вяземскому, конец декабря 1822 — начало января 1823).

Mais pourquoi chantais-tu? На сей вопрос Ламартина отвечаю: я пел, как булочник печет, портной шьет, Козлов пишет, лекарь морит — за деньги, за

деньги, за деньги. Таков я в наготе моего цинизма.

(брату Льву, январь 1821).

...Наша съезжая в исправности—частный пристав Соболевской бранится и дерется попрежнему, шпионы, драгуны, б... и пьяницы толкутся у нас с утра до вечера.

(П. П. Каверину, 18 февраля 1827).

Булгарин изумил меня своею выходкою, сердиться нельзя, но побить его можно и думаю должно,—но распутица, лень и Гончарова не выпускают меня из Москвы, а дубины в 800 верст длины в России нет, кроме гр. Панина.

(Вяземскому, март 1830).

У бога, конечно, всего много, но он взаймы не дает, а дарит кому захочет, так я более на вас надеюсь, чем на него (прости господи прегрешение).

(М. Погодину, май 1830).

...срок моему долгу в следующем месяце, но я не смею надеяться заплатить Вам. Не я лгу, и не мошна лжет — лжет холера и прилыгают 5 карантинов нас разделяющих.

(Ему же, ноябрь 1830).

Когда в глазах такие трагедии, тогда некогда думать о собачьей комедии нашей литературы.

(О бунтах в военных поселениях).
(Вяземскому, 3 августа 1831).

С душевным прискорбием узнал я, что Хвостов жив. Посреди стольких гробов, стольких ранних и бесценных жертв Хвостов торчит каким-то кукишем похабным.

(Плетневу, 3 августа 1831).

Судьба не перестает с тобою проказить. Не сердись на нее, не ведает бо, что творит. Представь себе ее огромной обезьяной, которой дана полная воля. Кто посадит ее на цепь? Не ты, не я, никто.

(Вяземскому, май 1826).

Очищать русскую литературу есть чистить нужники и зависеть от полиции.

(жене, 5 мая 1836).

С любопытством взглянул бы я на твою семейственную и деревенскую жизнь. Я знал тебя всегда под бурею и в качке. Какое действие имеет на тебя спокойствие? видел ли ты лошадей, выгружаемых на П. Б—ой бирже? Оне шатаются и не могут ходить. Не то ли и с тобою?

(Н. Нащокину, январь 1835).

Образность эта часто напоминает Гейне. Сравните, например, то, что говорит Пушкин о поэзии в письмах к Вяземскому и брату, с гейневскими литературными характеристиками в «Романтической школе» («Рассудок

Тика—почтенный трезвый обыватель, преклоняющийся перед полезностью и отворачивающийся от восторженности. Фантазия же Тика — все та же рыцарственная красавица с развевающимися перьями берета и с соколом на руке. Они живут в забавнейшем браке, и печально видеть порой, как бедная высокородная женщина вынуждена помогать своему сухому мещанину-мужу по хозяйству или даже в его сырной лавке»). Упор пушкинской образности — не на поэтичность, а на энергию и меткость характеристики. Поэтому он очень часто прибегает к сравнениям намеренно-будничным и прозаическим. Принцип простоты остается и тут: это — не орнаментальная проза, ибо образность сохраняет очень существенную смысловую и характеристическую нагрузку. Она предметна, резка, иногда эксцентрична, но не пышна и не нарядна.

Сниженность ее отчасти зависит от обычного в пушкинских письмах шутливого тона, колеблющегося между юмором и сарказмом. Пушкинская проза, повествовательная или статейная, как правило, сдержанна, хотя и очень естественна в своих интонациях. В эпистолярном стиле Пушкин обращается к крайним регистрам гораздо чаще и охотнее. Ирония, сарказм, негодование, воодушевление, тон важный, рассудительный, официальный, добродушный, озорной — все это чередуется, быстро сменяет друг друга, иногда в одном и том же письме, переливает оттенками и красками: «Кюхельбекер пишет

мне четырехстопными стихами, что он был в Германии, в Париже, на Кавказе, и что он падал с лошади. Все это кстати о Кавк. Пленнике» (Гнедичу, 13 мая 1822), «почитая прелестные ваши дарования, и, признаюсь, невольно любя едкость вашей остроты...» (А. Бестужеву, 21 июня 1822). «В лето 5 от Липецкого потопа превосходительный Рейн и жалобный сверчок на лужице города Кишинева, именуемой Быком, сидели и плакали вспоминая тебя, о Арзамас, Иерусалим ума и вкуса» (черновое. А. И. Тургеневу, июль 1821). «Мне не до Онегина. Чорт возьми Онегина! я сам себя хочу издать или выдать в свет. Батюшки, помогите!» (Плетневу, 3 марта 1826). Плетнев пишет мне, что Бахчисарайский Фонтан у всех в руках. Благодарю вас, друзья мои, за ваше милостивое попечение о моей Славе! Благодарю, в особенности Тургенева, моего благодетеля! Благодарю Воейкова, моего высокого покровителя и знаменитого друга! Остается узнать, раскупится ли хоть один экземпляр печатный теми, у которых есть полные рукописи, но это безделица — поэт не должен думать о своем пропитании, а должен, как Корнилович, писать с надеждой сорвать улыбку прекрасного пола» (брату, янв. 1824). «Мы живем в печальном веке, но когда воображаю Лондон, чугунные дороги, паровые корабли, Английские журналы или Парижские театры и...... то мое глухое Михайловское наводит на меня тоску и бешенство. В 4-ой песне Онегина я изобразил свою жизнь; когда-нибудь проч-

тень его и спросишь с милою улыбкой: где ж мой поэт? в нем дарование приметно. — Услышишь милая в ответ: он удрал в Париж и никогда в проклятую Русь не вернется — ай да умница!» (Вяземскому, 27 мая 1826), «Не забавно умереть в Опоческом уезде» (Вяземскому, 27 мая 1826), «Тверской Ловелас С.-Петербургскому Вальмону здравия и успехов желает. Честь имею донести, что в здешней губернии, наполненной Вашим воспоминанием, все обстоит благополучно. Меня приняли с добродушным почитанием и благосклонностью. Утверждают, что *Вы гораздо хуже меня* (в моральном отношении). И потому не смею надеяться на успехи, равные вашим. Требуемые от меня пояснения насчет вашего петербургского поведения дал с откровенностью и простодушием, отчего и потекли некоторые слезы и вырвались некоторые недоброжелательные восклицания, как например: *какой мерзавец! какая скверная душа!* Но я притворился, что их не слышу. При сей верной оказии доношу вам, что Марья Васильевна есть цветок в пустыне, соловей в дичи лесной, перло в море, и что я намерен в нее влюбиться». (А. Н. Вульфу, 27 окт. 1828), «Другим досадно, что Пленник не кинулся в реку вытаскивать мою Черкешенку — да, сунься-ка; я плавал в кавказских реках — тут утонешь сам, а ни черта не сыщешь; мой пленник умный человек, рассудительный, он не влюблен в Черкешенку — он прав, что не утонулся» (Вяземскому, 6 февр. 1823), «Ты ви-

дишь, мой милый, что я с тобой откровенен по прежнему; и уверен, что этим тебя не рассержу — но вот, чем тебя рассержу: князь Шихматов, несмотря на твой разбор и смотря на твой разбор, бездушный, холодный, надутый, скучный пустомеля... ай, ай, больше не буду, не бей меня» (Кюхельбекеру, дек. 1825). «Ты, мне кажется, воюешь без меня дома, сменяешь людей, ломаешь кареты, сверяешь щеты, доишь кормилицу — ай-да хват баба! что хорошо, то хорошо» (жене, окт. 1832). «Я ходил по опустелым лавкам. Они сделали на меня впечатление бального разъезда, когда карета Гончаровых уже уехала. Ты видишь, что несмотря на городничиху и ее тетку — я все еще люблю Гончарову Наташу, которую целую куда не попало. Addio, mia bella, idol mio, mio bel tesoro, quando mài ti riverro» (жене, 2 сент. 1833), «охота являться перед публикой, которая вас не понимает, чтобы четыре дурака ругали вас потом шесть месяцев в обоих журналах только что не по матерну» (Погодину, апр. 1834), «Спешу ответствовать со всею искренностью на вопросы Вашего Превосходительства. В продолжении двух последних лет занимался я одними историческими изысканиями, не написав ни одной строки чисто литературной. Мне необходимо месяца два провести в совершенном уединении, дабы отдохнуть от важнейших занятий и кончить книгу, давно мною начатую, и которая доставит мне деньги, в коих имею нужду. Мне самому совестно тратить время на суетные

занятия, но что делать? Они одни составляют мне независимость и способ проживать с моим семейством в Петербурге, где труды мои, благодаря Государя, имеют цель более важную и полезную» (А. Н. Мордвинову, 30 июля 1833), «Но будь осторожна... вероятно, и твои письма распечатывают: этого требует государственная безопасность!» (жене, 8 июня 1834), «Посмотрим, как-то наш Сашка будет ладить с порфирородным своим тезкой; с моим тезкой я не ладил. Не дай бог итти ему по моим следам, писать стихи и ссориться с Царями! В стихах он отца не перещеголяет, а плетью обуха не перешибет» (жене, 20—22 апр. 1834).

Можно, разумеется, возразить, что бо́льшая свобода и непринужденность интонаций зависит здесь от того, что это — письма, а письма всегда и везде вольнее литературы, предназначенной для печати. И, несомненно, доля истины в таком объяснении имеется. Но, во-первых, у Пушкина эта свобода соединяется с большой законченностью слова, с художественной отделанностью, что само по себе делает его письма явлением литературным. Во-вторых, не совсем верно, будто стиль эпистолярный всегда свободнее стиля произведений, предназначенных для печати. У Гейне, например нет или почти нет различия между манерой эпистолярной и общелитературной. Наконец в тех случаях, когда различие существует, важен угол расхождения. Удивительно не то, что Пушкин пишет письма не так, как статьи, а то, что различие

здесь столь велико, что можно говорить о разных принципах. Такая степень расхождения вовсе не обязательна, и она не укладывается в обычное несоответствие «печатного» и «письменного» стиля.

Резко усилившаяся образность слова и свобода интонаций, где широко использованы крайние регистры за счет средних, сопровождается и другими особенностями. В повествовательной и статейной прозе Пушкин большей частью чуждается игры слов, каламбуров, острот, эксцентрически-построенной фразы и вообще фразы со слишком выявленной, бросающейся в глаза структурой. Его словарь включает простонародные выражения, но пользуется он ими умеренно. В повествовательной прозе они отнесены в диалог. В статейной — встречаются редко. Другое дело письма. Там царствует иной принцип. Структура фразы часто обнажена и подчеркнута: «Кабы я не был ленив, да не был жених, да не был очень добр, да умел бы читать и писать, то я каждую неделю писал бы обозрение литературное — да лих: терпения нет, злости нет, времени нет, охоты нет», (Плетневу, 13 мая), «Однако, скучна Москва, пуста Москва, бедна Москва» (жене 27 авг. 1833), «Что Всеволжские? что Мансуров? что Барков? что Сосницкие? что Хмельницкий? что Катенин? что Шаховской? что Ежова? что гр. Пушкин? что Семеновы? что Завадовской? что весь Театр?» (Я. Н. Толстому, 26 сент. 1822, ср. также письмо к сестре, все состоящее из вопросов), «В книж-

той лавке встретил я Н. Раевского. Sacré chien, сказал он мне с нежностью, pourquoi n'êtes vous pas venu me voir? — Animal, отвечал я ему с чувством: qu'avez-vous fait du mon manuscript petit-russien?» (жене, 2 сент. 1833). Параллелизмы и повторения подчеркивают строение фразы и порой очень обычную структуру делают эксцентрической. В ряд с этим должна быть поставлена и очень резко выраженная склонность к каламбурам, остротам, игре слов и понятий: «Зачем мне sot — действовать детскому журналу?», «шпионы-литераторы заедят его как Барана, а не как Барона» (о Дельвиге), «Надеждин хоть изрядно нас т е ш и т иногда (т е с а т ь) или ч е ш е т etc, но лучше было бы если он теперь потешил», «Ксенофонт Телеграф», «Шольє Андреевич» (о Вяземском Петре Андреевиче), «Сле-Пушкину дают и кафтан, и часы, и полу-медаль, а Пушкину полному — шиш», «страховать жизнь еще на Руси в обыкновение не введено, но войдет же когда-нибудь; покамест мы не застрахованы, а застращены» (ср. у Вяземского: «Не смешно ли видеть русское самодержавие, которое возится с нашей литерат (или д) урочкой», «А о месячном журнале нам и думать нечего: мы не довольно правильной жизни, чтобы месячные наши иметь всегда к сроку», «Он что-то вянет духом (не прочти — в о н я е т)»; у Жуковского: «Байрон Сергеевич» (о Пушкине); у Мятлева: «ты мне сказал: я тебе продам по весу Екатерину (статую). А я сказал: «И поделом ей, она и

заведены-то при дворе безмены (baise-mains)»; каламбуры были очень распространены в эпистолярном стиле той эпохи: ценилось забавное и острое письмо); «Брак холостит душу», «Письмо ваше такое существительное, которому не нужно было прилагательного, чтобы меня искренно обрадовать» (Н. Гнедичу, 27 июня 1822), «Стихов ей не шлю, ибо на такой дистанции не стреляют даже и турки» (Вяземскому, 1 сент. 1828), «Дай бог ей ни дна ни покрышки, т. е. ни Италии, ни графа Риччи» (о Зинаиде Волконской) (Дельвигу, ноябрь 1828), «Взять жену без состояния — я в состоянии, но входить в долги для ее тряпок я не в состоянии» (Плетневу, февр. 1831), «Отобедали вместе глаз на глаз (виноват: втроем с бутылкой мадеры)» (жене, 2 сент. 1833), «До тебя мне осталось 9 листов, т. е. как еще пересмотрю 9 печатных листов и подпишу: печатать— так и пущусь к тебе» (жене, июль 1834). Надо особо отметить пристрастие к рискованной и смелой шутке, очень часто переходящей границы благопристойности, которое одинаково свойственно как Пушкину, так и его корреспондентам (Вяземский, Денис Давыдов). В стихах мы найдем этому соответствие в эпиграммах, вольных и сатирических поэмах и т. д., но в прозу, повествовательную и статейную, этот элемент у Пушкина почти не просачивается.

Наконец стиль пушкинских писем характерен и обильным вводом просторечия. Это можно видеть уже из ряда цитированных

примеров. Пушкин любит энергию простонародных выражений, он охотно прибегает к определениям резким и даже грубым, но метким, он часто называет своими именами вещи, которые принято обозначать иносказательно. Народная лексика вводится им в текст безоговорочно и прямо, она является равноправным элементом его речи, и чем дальше, тем больше отдает он ей предпочтение. Письма его тридцатых годов, в частности к жене, больше всего насыщены просторечием: «слава богу, мужику 30 лет» (о брате) «туда бы от жизни удрал, улизнул»; «Да и дернуть к тебе, мой Ангел, на Полотняный завод», «ай-да хват-баба», «ай женка-душа», «брюхата», «Русский человек в дороге не переодевается и, доехав до места свиньясвиньей, идет в баню, которая — наша вторая мать» и т. д. Рядом с отмеченной Виноградовым архаизацией статейного стиля Пушкина, прогрессирующей именно в тридцатые годы, эта склонность к просторечию, увеличивающаяся с летами, эта растущая демократичность языка писем выделяется особенно ярко.

Все эти черты, взятые вместе, образуют стиль эмоциональный, субъективный, боевой и повышенно-выразительный. Если отдельные отличия могли бы еще быть объяснены, как следствие интимности, присущей письмам, где свобода выражения не стеснена чужим глазом, требованием приличий и т. д., то совокупность их должна быть истолкована, как некая закономерная и в себе завершен-

ная стилевая система, как воплощение особого принципа. То, что отличает пушкинские письма, не есть особенность, свойственная эпистолярному стилю, как таковому. Сильная образность, например, никак не может быть объяснена тем, что перед нами именно письма. Письма Спинозы или Достоевского вовсе не отличаются образностью. В эпистолярном наследии Пушкина выразилась какая-то особая сторона его гения. В них вызревал некий новый стиль.

В своем существе это — тот же самый стиль, который с такой силой развернут прозой Гейне. Яркая образность речи, повышенная ее эмоциональность, богатство и разнообразие интонации, повышенное участие сарказма и иронии, остроумие, едкое и часто рискованное, установка на блеск и меткость выражения, соединенная в то же время с почти-разговорной простотой и с уклоном к просторечию, — все это мы встретим и у немецкого поэта. Разумеется, в конкретном осуществлении принципа между Пушкиным и Гейне большая разница, зависящая от исторических, национальных, общественных условий. Но важно единство принципа. Это — язык человека, свободно выражающего свои личные и социальные чувства, глубоко заинтересованного всем, что происходит вокруг, всем многообразием общественного процесса, язык поэта и политика, русского и европейца, бунтаря, протестанта, унижаемого, загнанного, но неизменно полного огромной

жизненной энергии. Это — письма интимные и в то же время это — публицистика. Все, что порой так глухо высказано в статьях, здесь заявлено прямо, недвусмысленно, открыто. Таким образом, в пушкинской прозе как бы сосуществуют рядом два писателя: один — объективно изобразительный, своего рода антипод Гейне, другой — интимно-публицистический, подающий руку автору «Французских дел» и «Людвига Берне».

Но Гейне вынес свой «субъективный» стиль в литературу, а Пушкин сохранил его только в рассеянных листках своей переписки! Это — разница, и крупная. Однако второй Пушкин не вовсе замкнулся в пределы интимного разговора с друзьями. То начало, которое породило эпистолярный стиль Пушкина существует и в его литературной прозе, но оно пробивается там спорадически, намеками, отдельными элементами, то одними, то другими, в зависимости от места. Оно может быть названо столько же «поэтическим», как и «интимно-публицистическим». Действительно, вторая манера Пушкина, в отличие от основной, с ее пафосом наготы, приближается к поэтической прозе. Разница между Пушкиным и, скажем, Марлинским та, что Пушкин и тут остается трезвым реалистом, и пафос его в энергии и меткости выражения, а не в живописной декоративности.

> Лицо круглое, огненные, серые глаза, седые волосы дыбом. Голова тигра на геркулесовском торсе.
>
> *(«Путешествие в Арзрум»).*

Кинжал и шашка суть члены их тела, и младенец начинает владеть ими прежде, нежели лепетать. У них убийство — простое телодвижение.

(«Путешествие в Арзрум»).

Заря сияла на востоке, и золотые ряды облаков, казалось, ожидали солнца, как царедворцы ожидают государя.

(«Барышня-крестьянка»).

Германн трепетал как тигр.

(«Пиковая дама»).

Вальтер Скотт увлек за собою целую толпу подражателей. Но как они все далеки от шотландского чародея!.. подобно ученику Агриппы, они, вызвав демона старины, не умели им управлять и сделались жертвами своей дерзости. В век, в который хотят они перенести читателя, перебираются они сами с тяжелым запасом домашних привычек, предрассудков и дневных впечатлений. Под *беретом*, осененным перьями, узнаете вы голову, причесанную вашим парикмахером; сквозь кружевную фрезу à la Henri IV проглядывает накрахмаленный галстук нынешнего dandy. Готические героини воспитаны у Madame Campan, а государственные люди XVI столетия читают Times и Journal des débats.

(«Юрий Милославский или Русские в 1612 году»).

Общество созрело для великого разрушения. Все еще спокойно, но уже голос молодого Мирабо, подобно отдаленной буре, глухо гремит из глубины темниц, по которым он скитается... Смерть Вольтера не останавливает потока. Бомарше влечет на сцену, раздевает донага и терзает все, что еще почитается неприкосновенным. Министры Людовика XVI нисходят в арену спорить с писателями. Старая монархия, созданная Людовиком XIV, хохочет и рукоплещет. Следы Великого Века (как называли французы век Людовика XIV) исчезают. Древность осмеяна, святыня обоих заветов обругана, истощенная поэзия превращается в мелочные игрушки остроумия; роман — делается скучною проповедью или галлереею соблазнительных картин...

(«О русской литературе, с очерком французской»)

Так поэма, обдуманная в уединении, в летние ночи, при свете луны, печатается в сальной типографии, продается торгашем в книжной лавке и критикуется в журналах дураками.

(Отрывок «Участь моя решена. Я женюсь»).

Извините. Пушкин читает все № Вестника Европы, где его ругают, что значит по его энергическому выражению — подслушивать у дверей, что говорят о нем в прихожей.

(*Наброски о критике и полемике Литературной газеты, 1830 г.*; замечание это повторено и в беллетристическом «Отрывке» того же года, в несколько иной редакции: «подслушивать у кабака, что говорят о нем холопья»).

Мне столь же нравится князь Вяземский в схватке с каким-нибудь записным буяном, как граф Орлов в бою с ямщиком.

(*там же*)

«Кого ты называешь у нас аристократами?»

— Тех, которые протягивают руку графине Фуфлыгиной.

«А кто такая графиня Фуфлыгина?»

— Взяточница, толстая, наглая дура.

(*«На углу маленькой площади»*).

Мы здесь находим и резкость интонаций, переходящую порой в явно сатирическую установку (диалог об аристократах), и повышенную, как бы парадоксальную образность, какой Пушкин-прозаик обычно избегает. «Голова тигра на геркулесовском торсе» или «кинжал и шашка суть члены их тела», а «убийство — простое телодвижение» — это сказано разительно и смело. Такая смелость особенно выделяется у Пушкина на общем фоне нагой и сдержанной прозы. У Марлинского она бы чувствовалась гораздо слабее, потому что не было бы этого контраста. Можно понять и

функцию прорывов «крайнего» пушкинского стиля, эмоционально-образного, в его стиль «нормальный». Пушкин сам дает разгадку: это — «энергические выражения», соль, которой немного, но без которой нельзя обойтись. Особенно в прозе статейной, где их и больше. Любопытно отметить, что они чаще встречаются в набросках и в вещах неопубликованных. Очевидно, при окончательной обработке Пушкин кое-что бы из этого снял.

Но второе пушкинское начало сказывается не только разрозненными прорывами в среду основного прозаического стиля. Им образован особый ряд произведений. Я имею в виду полемические статьи, которые выделяются в пушкинской прозе довольно своеобразно. Большая часть из них «завуалирована» иронической псевдонимизацией, манерой обиняков, на первый взгляд добродушных, но на самом деле крайне ядовитых. Это, прежде всего, выступления Феофилакта Косичкина и «Детская книжка» с маленькими и злыми рассказиками. По существу, таков же «Отрывок из литературных летописей», со своей интонацией простодушия и недоумения, создающей забавный эффект и позволяющей сказать без видимой грубости самые резкие вещи, которые звучат от этого тем более издевательски. Завуалированность не сразу дает распознать их родственность резко публицистической манере пушкинских писем. Только в статьях о Видоке, о записках палача Самсона, в сценах «Альманашник», где псевдонимизация уж очень прозрачна, а агрессивный

тон почти не упрятан под простодушные интонации, эта манера является открыто (да и статья о Видоке под видом критики записок французского сыщика на деле резко направлена против Булгарина, так что псевдонимизация здесь перенесена в другую плоскость):

> Представьте себе человека без имени и пристанища, живущего ежедневными донесениями, женатого на одной из тех несчастных, за которыми по своему званию обязан он иметь присмотр, отъявленного плута, столь же бесстыдного, как и гнусного, и потом вообразите себе если можете, что должны быть нравственные сочинения такого человека.
>
> Видок в своих записках именует себя патриотом, коренным французом (un bon Français), как будто Видок может иметь какое-нибудь отечество! Он уверяет, что служил в военной службе, и как ему не только дозволено, но предписано всячески переодеваться, то и щеголяет орденом Почетного Легиона, возбуждая в кофейных негодованье честных бедняков, состоящих на половинном жалованье (officiers à la demi-solde)... Кто бы мог поверить? Видок честолюбив. Он приходит в бешенство, читая неблагосклонный отзыв журналистов о его слоге (слог г-на Видока!). Он при сем случае пишет на своих врагов доносы, обвиняет их в безнравственности и воль-

подумстве и толкует (не в шутку!) о благородстве чувств и независимости мнений: раздражительность, смешная во всяком другом писаке, но в Видоке утешительная, ибо видим из нее, что человеческая природа в самом гнусном своем уничижении, все еще сохраняет благоговение перед понятиями, священными для человеческого рода.

Здесь уже ничего не осталось от обычной сдержанности пушкинской критики. Каждое слово бьет по лицу. Это — резкая и боевая гамма интонаций. Для того чтобы найти ей соответствие даже в эпистолярном наследьи Пушкина надо обратиться к письму, которое он послал Геккерну. Но в этом сарказме и негодованьи есть какое-то увлечение, вдохновенность, неистовый пафос, и они дают предчувствовать, чем был бы Пушкин-публицист, если б позволили обстоятельства.

Пушкинские письма не архаизируются в своем языке. Пушкинская публицистика архаизируется. Встает вопрос: как возникло такое явление и что́ оно значит? Любопытный свет на это проливает сравнение статей Пушкина с его официальными письмами, которые он писал по необходимости, принужденный обстоятельствами, нехотя:

В 1824 году явное недоброжелательство Графа Воронцова принудило меня подать в отставку. Давно расстроенное здоровье и род Аневризма, требовавшие немедленного лечения, служили мне до-

статочным предлогом. Покойному Государю Императору не угодно было принять оного в уважение. Его Величество, исключив меня из службы, приказал сослать в деревню за письмо, писанное года три тому назад, в котором находилось суждение об Афеизме, суждение легкомысленное, достойное конечно всякого порицания.

Вступление на престол Государя Николая Павловича подает мне радостную надежду. Может быть Его Величеству угодно переменить мою судьбу. Каков бы ни был мой образ мыслей, политический и религиозный, я храню его про самого себя и не намерен безумно противоречить общепринятому порядку и необходимости.

(Жуковскому, 7 марта 1826).

Он как будто старается раздражать верховную власть своим горьким злоречием; не лучше ли было бы указать на благо, которое она в состоянии сотворить? Он поносит власть господ, как явное беззаконие; не лучше ли было представить правительству и умным помещикам способы к постепенному улучшению состояния крестьян; он злится на цензуру; не лучше ли было потолковать о правилах, коими должен руководствоваться законодатель, дабы с одной стороны сословие писателей не было притеснено и мысль, священный дар

божии, не была рабой и жертвой бессмысленной и своенравной управы, а с другой — чтобы писатель не употреблял сего божественного орудия к достижению цели низкой или преступной?

(«Александр Радищев»).

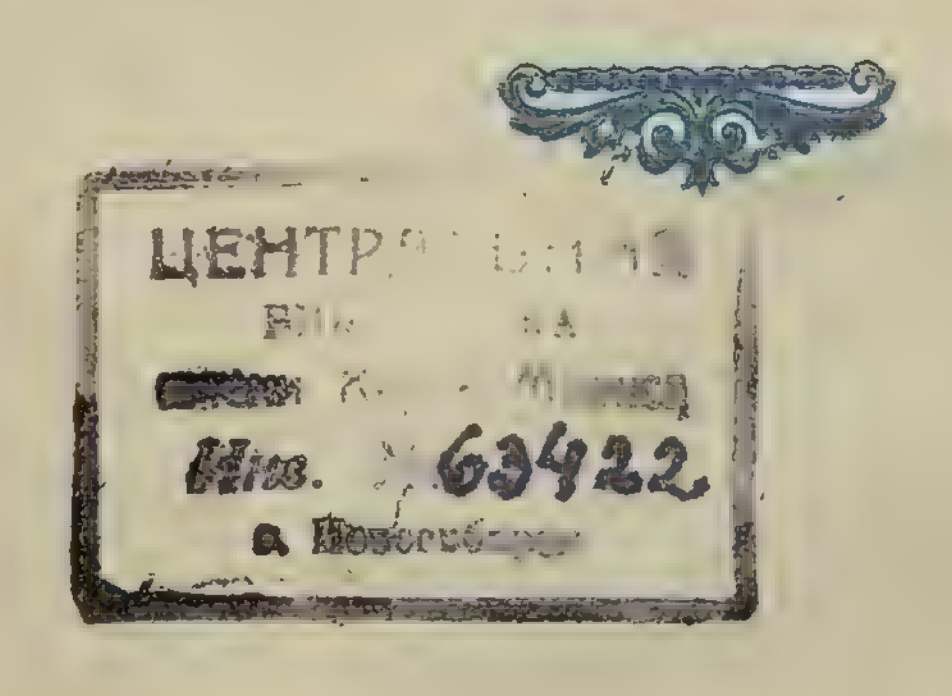
Письмо Жуковскому было написано в ответ на предложение этого старшего друга Пушкина, желавшего улучшить положение ссыльного поэта, и оно должно было быть показано Николаю. Этим объясняется его официальный тон. Пушкин сам выразился об этом письме, что оно «в треугольной шляпе и в башмаках». Его принужденный характер не подлежит сомнению. Он проявляется в строении фраз, в деревянности интонации, в стилизации под казенную бумагу, под прошение. Если говорить об архаичности лексики, то можно среди его официальных писем найти гораздо более разительные примеры (хотя бы письмо, цитированное несколько раньше и адресованное Мордвинову): бюрократическая «словесность» требовала архаизированного языка. И если я привел именно данное письмо, то потому, что здесь принужденность проявляется особенно явственно. Сопоставляя статьи Пушкина с его официальными письмами, я не хочу сказать, будто Пушкин притворялся, не разделял тех мнений, которые высказывал, и т. д.: для этого он был слишком честный и искренний писатель. Но сходство между стилем его публицистики и стилем его принужденных писем

доказывает, что Пушкин-публицист не чувствовал себя свободно. Даже тогда, когда он в чем-нибудь сходился с общепризнанной, с официальной доктриной, он ощущал какую-то неловкость в защите ее. Притом такие совпадения были довольно редки. Он говорил то, да не то, так да не так, и правительственные круги это очень хорошо чувствовали. Пушкин, например, признавал необходимость цензуры, но он делал ударение на том, что цензура должна быть беспристрастна, чуждаться придирчивости, ограждать права писателя, не читать в его мыслях и. т. д. Официальные круги делали ударение на другом: цензура обязана предупреждать, пресекать, преследовать и пр. Известна история с запиской Пушкина о воспитании, написанной им по предложению Николая: в ответ он получил правоучительный выговор Бенкендорфа. Пушкин не притворялся, но он порой старался сам себя убедить, будто так и нужно, как хочет правительство, как хочет царь. Его консерватизм был наполовину самовнушением, род добровольного креста, который оказывался подчас слишком тяжел для плеч поэта.

При таких внутренних условиях публицистика не может быть яркой и страстной. Но надо принять во внимание и другое: если Пушкин кое в чем и мог, хотя бы внутренно себя принуждая, соглашаться с правящими кругами, то ведь несравненно большее отделяло его от них. Бунтарь, свободный мыслитель, выученик XVIII века жил в нем все вре-

мя, жил неукрощенный, а только загнанный в подполье. В обстановке николаевской реакции не было возможностей для развития более или менее свободной, откровенной публицистики. Я имею в виду не только гнет цензуры, который Пушкин чувствовал на себе особенно тяжко, но и отсутствие общественного мнения, отсутствие силы, на которую можно было бы опереться. Пушкин недаром писал, что он «ненамерен безумно противоречить общепринятому порядку»: это была не фраза, а вывод из соотношения сил, по крайней мере, вывод, который делал для себя Пушкин. И он называет «сумасшедшим» Радищева, одиноко восставшего на самодержавие, и «безумцем» Евгения «Медного Всадника».

Только в письмах мог загнанный в подполье бунтарь выразить себя до некоторой степени свободно. Поэтому в них и развивается стиль боевой, публицистический, агитационный. Та полоса, которая насильственно стерта в пушкинской радуге, здесь воскресает.



Редактор Секерская
Технич. редактор Д. Ермоленко
Корректор Г. Гатуева

★

Художник А. Суриков

★

Сдано в набор 16 XII 1936 г. Подписано к печати 8 III 1937 г. X 003 III-1 Зак. изд. № 534. Формат бум. 72 X 94 ¹/₃₂ 13 п. л. 14,2 авт. л. 15,0 уч.-авт. л. Уполномоченный Главлита Б — 0443. Тир. 1000. Зак. тип. № 1 Отпечатано на бумаге Каменской писчебумажной фабрики.

★

17-я ф-ка нац. книги ОГИЗ'а РСФСР треста «Полиграфкнига» Москва, Шлюзовая наб., д. № 10.

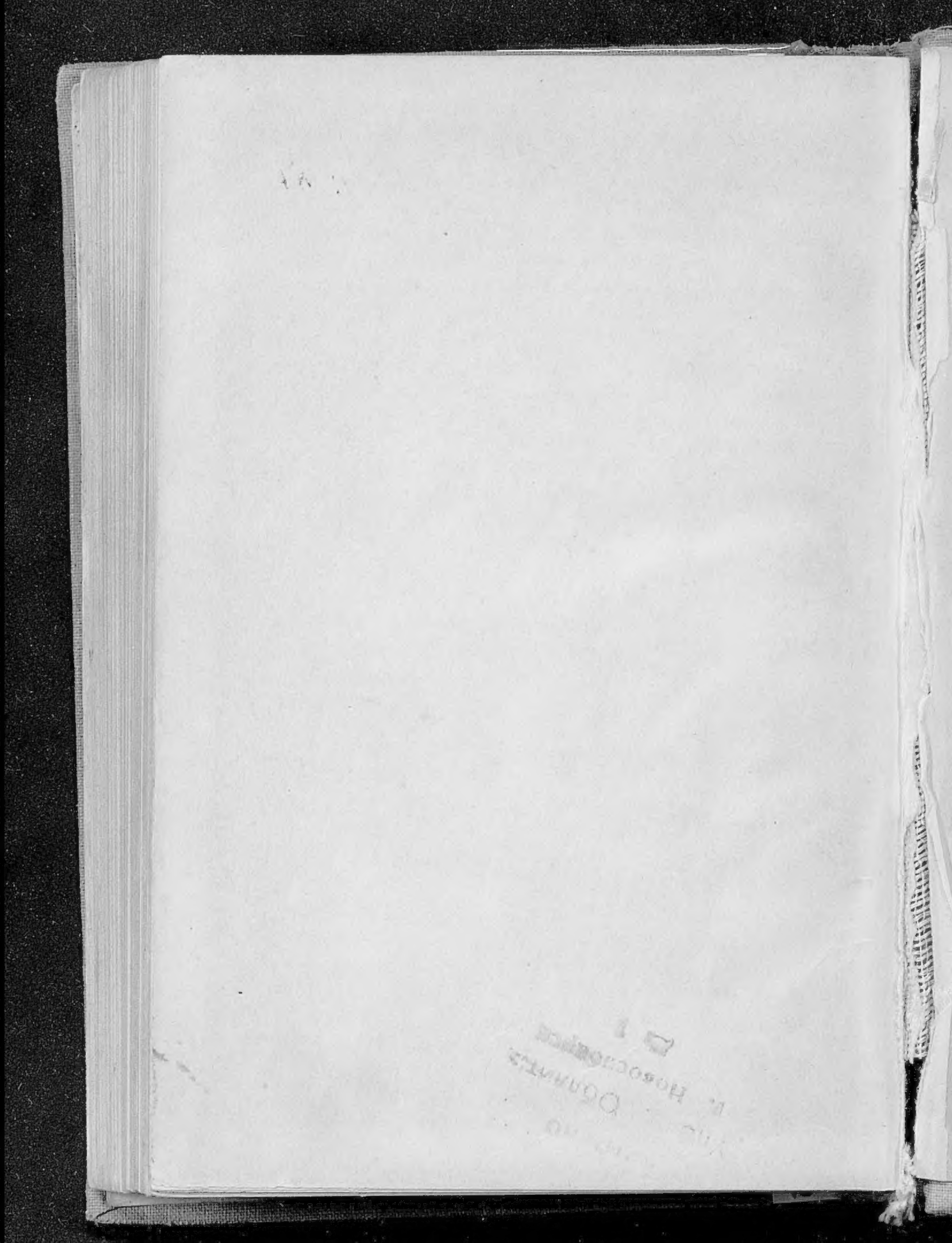
★

Цена 3 руб. 25 коп.
Переплет 1 руб.

ОПЕЧАТКИ

Страница	Строка	Напечатано	След. читать
13	14 сн.	„частных	„частных“
44	7 „	эпитете, в	эпитете, а в
78	17 „	цель	роль
125	6 св	А. Виноградов	В. Виноградов
131	5 сн.	А. Виноградов	В. Виноградов
131	11 св.	А. Виноградов	В. Виноградов
132	14 сн.	позы	прозы
1[illegible]3	2 св.	он	она
200	4 сн.	(„прибежа́ли́	(„при́бежа́ли
204	1 св.	оставит	оставив
249	9 св.	мне	не
335	1 сн.	в жизнь	и жизнь
336	16 „	обеденение	обеднение
382	9 св.	германзоновского	гершензоновского






Новосибирск НБ НГПУ
LIBRARY 1200424113